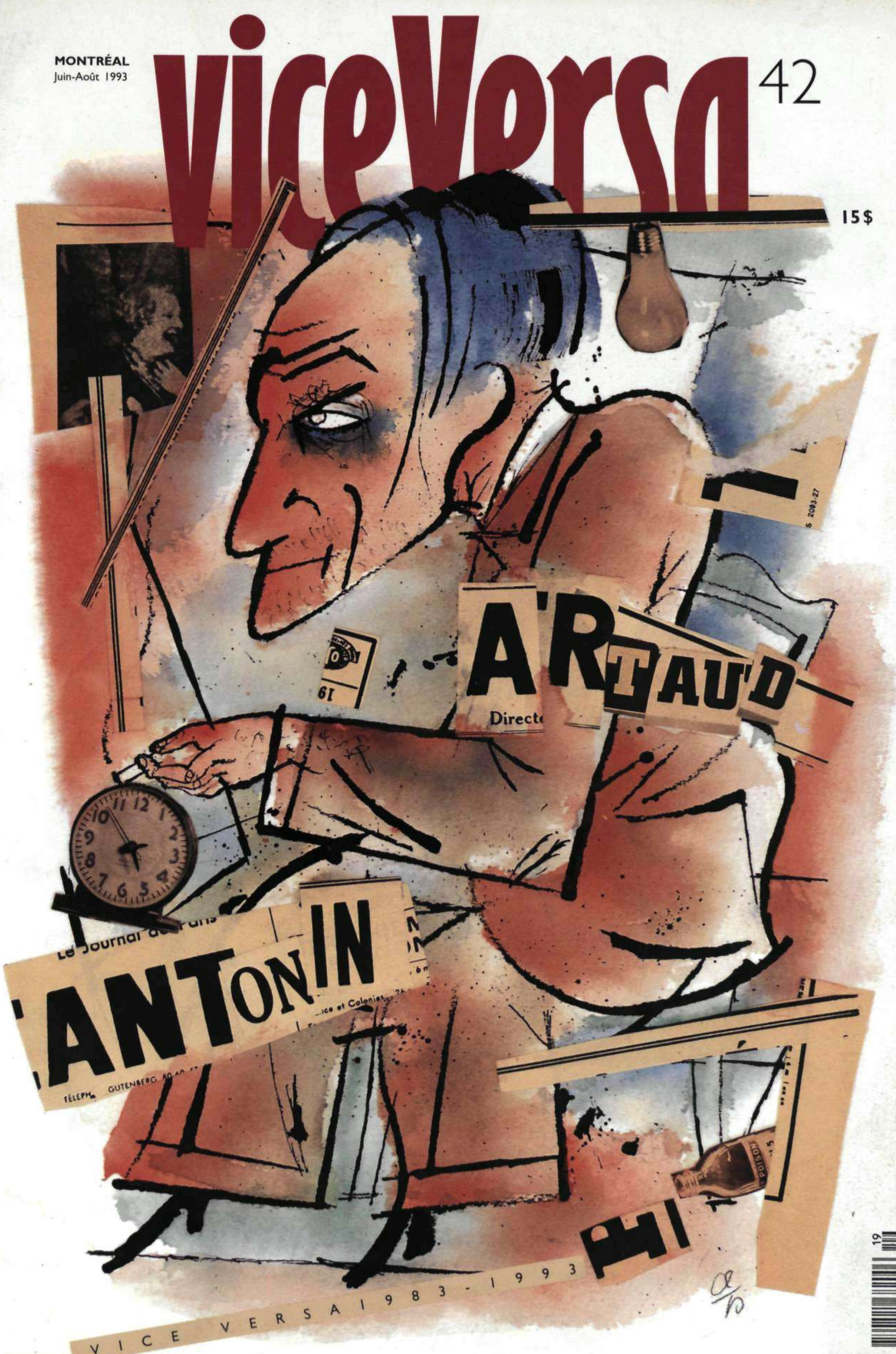
MONTRÉAL
Juin-Août 1993

viceVersa

42

15 $





Université du Québec à Montréal

Le vice-rectorat aux communications de l'Université du Québec à Montréal est très heureux de pouvoir se joindre aux organisateurs du colloque Artaud pour vous souhaiter la bienvenue.

Cet événement sera sûrement un des faits marquants des activités de l'Université pour l'année 1992-1993 et s'insère parfaitement dans les objectifs que nous poursuivons et les actions que nous entreprenons pour leur réalisation.

Il est remarquable que l'oeuvre d'Antonin Artaud puisse regrouper pour des échanges fructueux des personnes venant de différentes disciplines, de différents milieux et de divers pays. C'est pourquoi le vice-rectorat aux communications a soutenu avec beaucoup d'enthousiasme l'organisation de ce colloque et a de plus rendu disponible la Galerie de l'UQAM pour une exposition.

En terminant, j'espère que chacun et chacune d'entre vous trouvera dans cet événement un lieu de réflexions stimulantes ainsi qu'un apport intellectuel et culturel enrichissant.

GILBERT DIONNE

VICE-RECTEUR AUX COMMUNICATIONS DE L'UQAM

vice Versa

Artaud, 42

Remerciements

Vice rectorat aux communications de l'Université du Québec à Montréal, Association française d'action artistique.

Université du Québec à Montréal, Fondation UQAM, Département d'études littéraires de l'UQAM, Collège international de philosophie (Paris), Décanat des études avancées et de la recherche de l'UQAM, Cinémathèque québécoise, Galerie de l'UQAM, Galerie Graff, Galerie Optica, Centre de Créativité des salles du Gésù, Vice Versa, CRSH, CIADEST, Fonds Molson, Consulat de France (Montréal), ministère québécois des Affaires internationales, ministère québécois de la Culture, ministère français des Affaires étrangères, Consulat des États-Unis (Montréal).

Gilbert Dionne, Geneviève Villemagne, Michel Camus, Paule Thévenin, Luc Monette, Co & Co, Christel Martin.

Comité organisateur des «Journées Artaud»: Martine Dumont, Simon Harel, Denis Martineau

Bernard Quentin, Alain Cuny, James Pichette, André Berne-Joffroy, Noël Boursier du Patrimoine photographique français, Rosine Lessard, Denise Colomb, Erró, Lyse William, Philippe Delorme, Jacqueline Hyde, Jean-Luc Mercié, Pierre Courtens, Stani Nitkowski, Stefan Ikonomov, Marc Desclozeaux, Thierry Sigg du Centre d'Art d'Ivry-sur-Seine, Jean-Olivier Hucleux, Marianne Nahon et Pierre Nahon de la Galerie Beaubourg, Marguerite Masson, Chantal Petit, Monsieur Laurens de la Galerie Louise Leiris, Otto Hahn, Antoni Taulé, FNAC de Paris, Monsieur Devanne

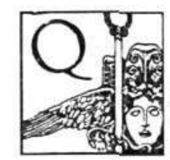
David Rattray, Francesca Penserini, Jean-Pierre Morin, Victor Bouillon, Nancy Spero, Paula Cooper Gallery, PPOW Gallery, Josh Baer Gallery, Ginette Prince, Chris Kraus, Sylvère Lotringer, Andres Serrano

Sylvain Latendresse, Amelie Zinzius, Daniel Leblond, Simon Noël, Gaston Labonté, Gianguido Fucito, Mark Prent, Erick Desprez, Aube Billard, Réjean Perron, Alain Pilon, Lamberto Tassinari, Gianni Caccia, Josée Bellemare, Ensemble Mruta Mertsi sous la direction d'André Pappathomas, Jean-Antonin Billard, Lyne Lefebvre, Luc Dussault, Benoit Saito, Richard Parent, Rollande Goudreault, Steve Montambault, Marc Tessier, Alexandre Lafleur, Martin Lemm, Stéphane Olivier, Pascal Riendeau, André Levasseur, Denis Farley, Raymond Pilon, Jean Soucy

viceVersa DATE DE PARUTION, JUIN 1993. Magazine transculturel publié cinq fois par année par les Éditions Vice Versa inc., C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9 • ISSN: 0821-6827. RÉDACTION – 3575, boul. St-Laurent, bureau 405, Montréal, QC, Canada H2X 2T7 Tél. (514) 847-1593 Fax (514) 847-1593 – **Directeur** LAMBERTO TASSINARI – **Comité de rédaction**: DARIO DE FACENDIS, IOANA GEORGESCU, FABRIZIO GILARDINO, BERNARD LÉVY, LAMBERTO TASSINARI — **Collaborateurs**: ELETTRA BEDON, GIANCARLO CALCIOLARI, MYRIAME EL YAMANI, JOHN K. GRANDE, ANNA GURAL-MIGDAL, WLADIMIR KRYSINSKI, RÉGINE ROBIN, CHRISTIAN ROY, MARIE JOSÉ THÉRIAULT, MARIE-JOSÉE THERRIEN, NICOLAS VAN SCHENDEL — **Coordination de la section Artaud**: DENIS MARTINEAU — **Ont aussi participé à ce numéro**: MICHEL CAMUS, MARTINE DUMONT, DONALD GARDNER, ANNA GURAL-MIGDAL, WLADIMIR KRYSINSKI, MICHAËL LACHANCE, SYLVÈRE LOTRINGER, ROBERT MARTEAU, DENIS MARTINEAU, CAROLE MASSÉ, BERNARD NOËL, PIERRE OUELLET, SERGE OUAKNINE, CARLO PASI, PAOLO SPEDICATO — **Directeur artistique**: GIANNI CACCIA — **À l'étranger**: Bureau de Paris: FULVIO CACCIA, tél.: 43.66.48.68 – **Correspondants**: New York: PAOLO SPEDICATO, GIOSE RIMANELLI; Paris: GIANCARLO CALCIOLARI; Toronto: DOMENICO D'ALESSANDRO, Los Angeles: PASQUALE VERDICCHIO – **Correction**: MICHEL RUDEL-TESSIER, GIOVANNI CALABRESE, JANE CORMACK — **Couverture**: ALAIN PILON • PUBLICITÉ/ABONNEMENTS – JOSÉE BELLEMARE, 3575, boul. St-Laurent, bureau 405, Montréal, QC, Canada H2X 2T7 tél. et fax (514) 847-1593. Envoyer les abonnements à Vice Versa, C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9 • PRODUCTION TECHNIQUE: **Infographie** – JOSÉE LALANCETTE • **Impression** – IMPRIMERIE D'ÉDITION MARQUIS LTÉE tél.: (418) 248-0737 • Distribution – LES MESSAGERIES DYNAMIQUES (Québec) tél.: (514) 332-0680. DIFFUSION PARALLÈLE (en librairie) tél.: (514) 434-2824. Envoi aux abonnés: Château des Lettres, tél.: (514) 276-2493 – Dépôt légal: Bibliothèque du Canada et du Québec. Deuxième trimestre 1993. Courrier de DEUXIÈME classe. Envoi de publication – Enregistrement No 6385. Envoyer tout changement d'adresse à: Vice Versa, C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9. La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans le magazine, mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs. Vice Versa bénéficie de subventions du ministère des Affaires culturelles du Québec et du Conseil des Arts du Canada. Vice Versa est membre de la SODEP et est indexé dans POINT DE REPÈRE et dans CANADIAN PERIODICAL INDEX. Vice Versa n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les documents non publiés ne sont pas rendus. Vice Versa n'accorde par d'honoraires pour les textes qui ne sont pas expressément commandés par le comité de rédaction.



Vice Versa
1983-1993
Trois pensées pour le dixième



Qui aime les mots officiels à l'occasion des anniversaires sera déçu.

Sur Antonin Artaud

Nous avons, après dix pages dans lesquelles nous faisons semblant de rien, Antonin Artaud. Nous espérons que sa présence ne soit pas un hasard, parce que nous nous reconnaissons dans l'artiste impur, fou et transculturel qu'est Artaud. Le célébrer est un geste extrême, un risque que nous avons volontiers couru, chers lecteurs.

Sur l'épuisement

Après dix ans on peut avouer que nous sommes fatigués de plusieurs choses: de *l'ethnicité; du nationalisme; de l'identité*, psycho-sociologique ou autre; de la stupidité et finalement de l'injustice. D'ailleurs, limiter l'optique transculturelle au seul contexte pluri-ethnique serait assez banal. La trans-culture concerne d'autres champs et d'autres métissages: art/science, nécessité/liberté, masculin/féminin...

Sur l'art

L'art contemporain (du 20[e] siècle) a cela de singulier qu'il révèle l'éclatement des styles, des normes et du sens esthétiques. Il semble que tout puisse être art. Mais si tout peut l'être, je ne crois pas que le contraire soit vrai car, ce qui meurt n'est pas l'art mais la conception moderne de l'art. Le problème c'est qu'on ne veut pas reconnaître ce que l'art révèle: la disparition de son aura. Nous vivons *comme si* les conditions qui ont déterminé l'esthétique romantique et idéaliste subsistaient encore aujourd'hui. La résistance que rencontre une reforme radicale de l'art est du même type que celle qui s'oppose à la critique écologique ou qu'expérimentent les alternatives à l'organisation capitaliste du travail. Pourtant, dans le champ esthétique, la contradiction serait mûre, au seuil de l'évidence et les intérêts matériaux en jeu, beaucoup moins importants que dans d'autres domaines.

Et alors pourquoi la médiatisation extraordinaire de tous les arts ne réussit-elle pas à élever le quotient artistique de notre société? Pourquoi une civilisation qui aurait les moyens de nous libérer du travail et de diffuser réellement la *pratique* artistique ne sait-elle pas développer le potentiel créatif des gens? Parce que tout ce qui est bon et authentique est massacré par la culture du profit et de la logique inconditionnée du marché. Et cette culture trouve, comme la culture proto-capitaliste l'a trouvé dans le Grand Art de la Renaissance, un lien organique avec le mythe de l'art, de la vocation artistique, du génie. Entre la culture du capital et la culture de l'art il y a beaucoup plus qu'une connivence, il y a une profonde affinité de structure. Tout ce qui pourrait être authentique, le citoyen ou l'artiste, n'est pas compatible avec ce système: spectateurs de la démocratie, nous le sommes aussi de l'art. Voilà comment notre aliénation se boucle. Tout cela est bien connu des intellectuels et des artistes qui n'ont d'ailleurs aucune intention de renoncer à leurs privilèges. Comme corporations, sinon comme individus, ils sont les premiers complices du maintien du statu quo. C'est plutôt dans la vie quotidienne que s'établit, lentement et sans que le discours officiel le reconnaisse, un nouveau rapport à l'art. Le groupuscule des artistes d'il y a à peine un siècle est devenu déjà aujourd'hui l'armée des «faiseurs d'art». Imaginez que toutes les œuvres d'écriture contenues dans les tiroirs, dans tous les ordinateurs du monde se libèrent, que ceux qui écrivent, peignent, sculptent, vidéotapent quoi que ce soit, puissent le rendre public. Qu'arriverait-il? Il arriverait que le marché subirait un choc épouvantable, qui ferait sauter la bourse des valeurs artistiques. La masse des nouveaux produits congestionnerait les médias, faisant littéralement capoter les discours critiques, dévaluant immédiatement l'art qui, dévalué, serait aussitôt réévalué sur une autre base: celle du plaisir et de la liberté. Il s'agit d'une utopie relative. En fait, nous devrions admettre que l'informatisation totale multipliera bientôt nos capacités d'expression et de communication en faisant de la pratique artistique un jeu accessible à tout le monde, à condition de se libérer de l'économisme trivial qui nous étouffe. Alors les gens feront, comme d'habitude, des choses de toute sorte, médiocres et parfois sublimes. La grande différence avec nos temps modernes sera que personne ne devra les subir, ni les médiocres ni les sublimes. Il sera plus important de faire que de vendre, parce que le travail, tel que nous l'avons connu, n'existera plus. Chaque artiste aura son public, s'il le veut, parce que toute œuvre sera diffusée et comme les artistes d'aujourd'hui, tous auront du *temps à perdre*. Et le temps libéré (autre chose que notre *temps libre*...) libérera des énergies dont les produits artistiques seront destinés à qui voudra bien se syntoniser.

Lamberto Tassinari



Vrac

Le théâtre entre les signes et le sens

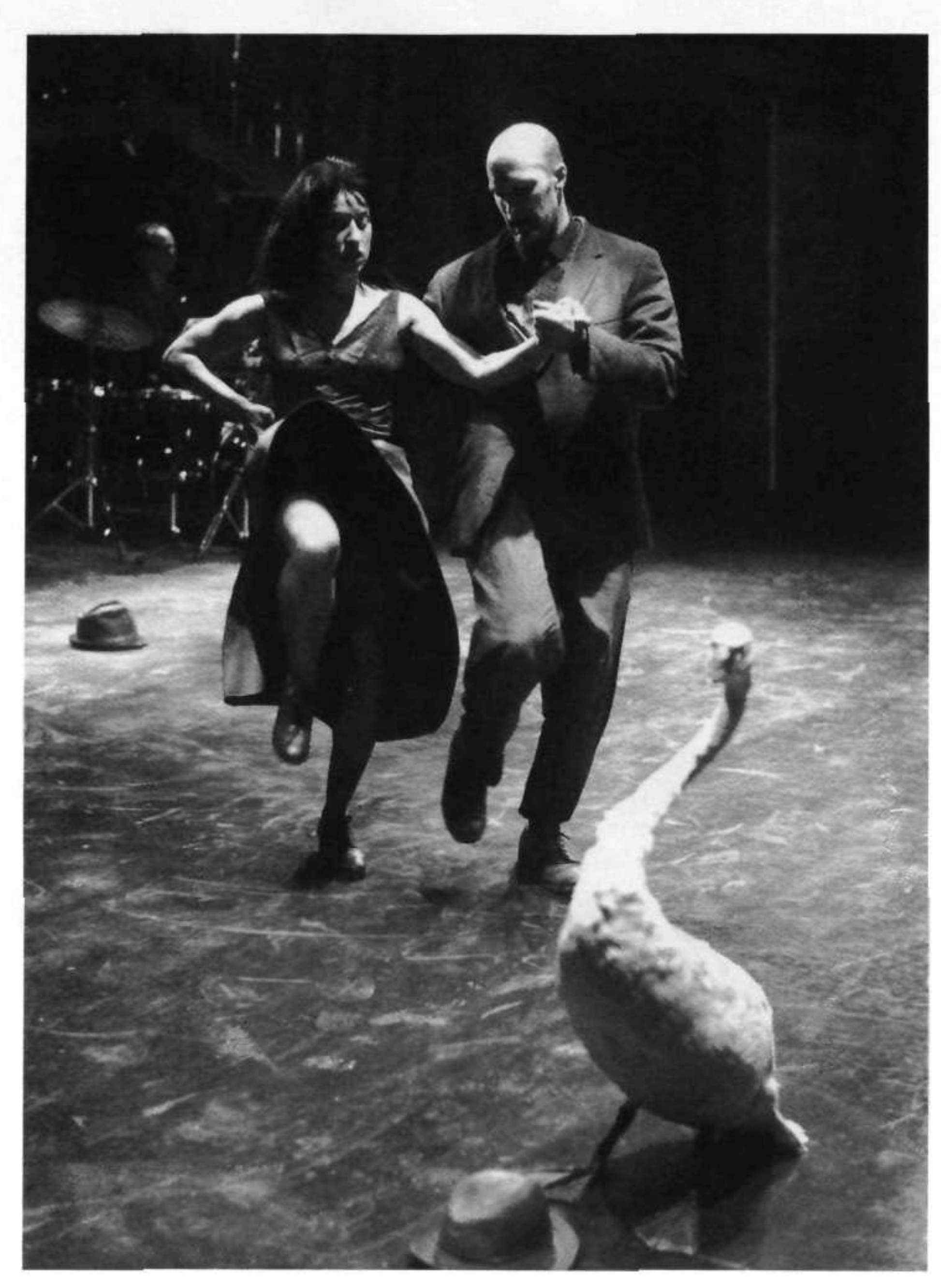


Photo: Yves Dubé

En cette fin de siècle, le réel est devenu délire, confusion, chaos. Une course de signes qui annoncent la catastrophe finale. Cette catastrophe n'est pas et ne sera pas le privilège douteux du vingtième siècle finissant. Les experts de la crise nous disent que les fins de siècle sont et ont été catastrophiques. Mais les citoyens des États qui se sont constitués ces derniers temps ont le privilège gênant de porter le poids de crises, de manipulations et de compromissions du pouvoir accumulées.

Le théâtre est-il capable de relever les défis de la fin des mondes qui se consomment dans la violence et dans la haine? Pour l'instant aucun théâtre n'a pu se saisir de l'horreur de l'ex-Yougoslavie. Balkanisez, balkanisez, il en restera toujours quelque chose semble dire le réel silencieux et pourtant si éloquent. Le théâtre va devoir parler un jour des stigmates de la balkanisation. Mais sera-t-il capable d'inventer des signes appropriés? Rien n'est moins sûr. Entre les signes et le sens, le théâtre cherche une voie de formes et de discours qui diraient l'urgence du réel.

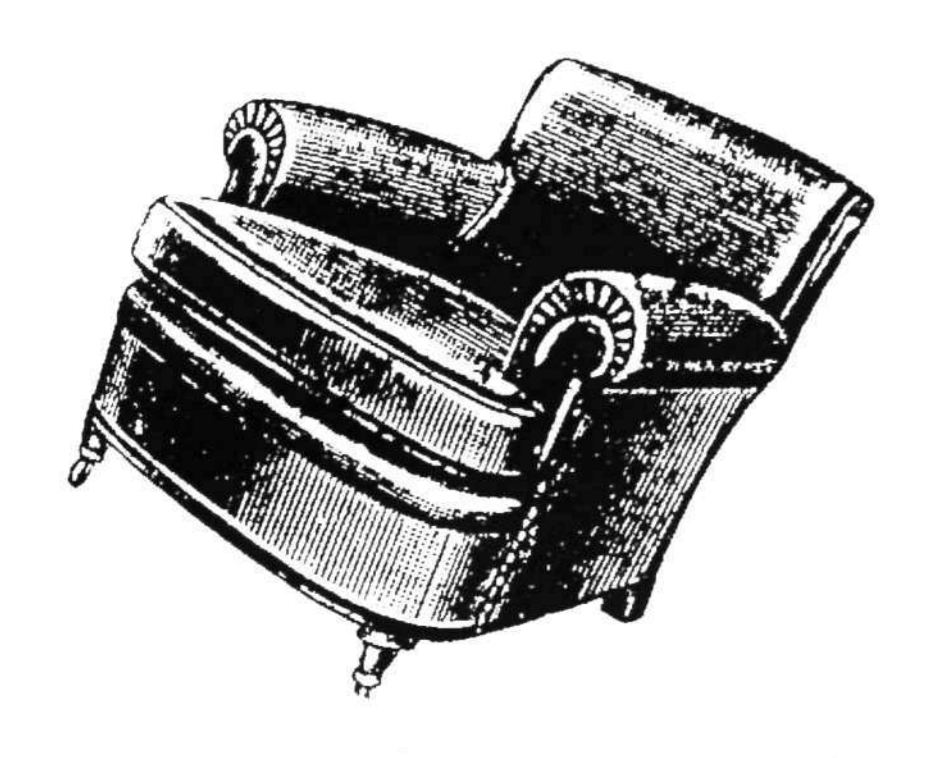
Quelques spectacles que j'ai vus à Montréal depuis la fin de l'année 1992 me font réfléchir au problème suivant: par quelle opération signifiante de la scène, par quelle procession de signes et d'idées le théâtre peut-il encore devenir radical? Il semble qu'il n'y a pas de voie royale qui permettrait au théâtre de représenter le réel de façon radicale et de capter la conscience du spectateur. *La trilogie des tables* de Joël Dragutin (Théâtre 95) s'attaque à la langue des pouvoirs économiques, politiques, culturels et médiatiques. Dragutin se veut subversif. Son théâtre explore le vide des signes qui se sont substitués au réel, mimant une vérité abstraite qui, à force d'être répétitive, devient mensongère. Ce théâtre saisit le langage des pouvoirs au creux du mensonge quotidien. Il exprime la tragicomédie de l'homme «post-industriel»

dépourvu de messages réels, car le réel est submergé par des signes dépourvus de référents. Dans ce circuit fermé peuvent circuler uniquement des poses, des intonations, des attitudes extérieures qui renvoient à la clôture politique et sociale d'une communauté humaine condamnée à la perte d'identité. Ce théâtre est efficace dans sa dénonciation grotesque d'une communication de pure extériorité verbale et gestuelle. La quête du sens doit s'effectuer par une réflexion dialectique du spectateur amusé qui aura la joie de reconnaître les registres de la manipulation.

Krieg, écrit par Rainald Goetz et mis en scène par Jerry Snell, Johanne Madore et Rodrigue Proteau (*Carbone 14*) c'est la persistance dans l'archétype du lugubre. Cette guerre est atemporelle, omniprésente. Elle s'est installée sur les territoires infinis de la haine aussi bien que dans la mémoire. C'est l'impuissance à changer le monde. Elle «cristallise tous les combats». La violence du chant, l'élégance, la puissance de la danse et l'avancée sans but du cortège funèbre créent une polyphonie des signes très prenante. C'est une marche vers une catharsis impossible. Cette quête se réalise par le geste esthétique au service d'une vision affligeante du monde dont le radicalisme est susceptible d'engendrer un pessimisme absolu. Le sens de ce théâtre est à préciser. Il est difficilement perceptible derrière l'évidence du lugubre. Sans déroger à la bonne tradition de *Carbone 14*, cette démarche scénique consacre malgré tout une certaine répétitivité des signes par trop transparents à la recherche d'un sens dialectique qui aurait une lisibilité sociale autre que l'évidence de l'esthétisme.

La quête de Robert Lepage (*Les aiguilles et l'opium*) se dirige vers la découverte d'une subjectivité qui pourrait expliquer sa raison d'être dans un monde dont le comédien-créateur célèbre l'étrangeté et l'exotisme par le biais de signes simples, voire naïfs. On pourrait avoir l'impression que Lepage renonce à une vraie exigence théâtrale, se résignant à exalter les gadgets techniques. Le succès frappant de son théâtre donne à réfléchir sur le pourquoi du théâtre aujourd'hui. Doit-il être simple dans son discours, exubérant dans ses moyens et narcissique dans son contenu? Lepage semble répondre clairement à cette question. *Terra promessa —Terre promise* (coproduction des *Deux Mondes* et du *Teatro dell'Angolo* au *Théâtre d'aujourd'hui*) et Le petit bois (de Eugène Durif à *Espace Go*, dans la mise en scène de René Gagnon avec Yves Soutière, remarquable dans le rôle unique du spectacle) m'ont permis de comprendre que la magie théâtrale est multiforme. Et qu'en définitive son efficacité repose sur une synthèse de l'intensité des signes gestuels et verbaux et de la représentation explicite des symboles. Et les symboles renvoient toujours aux expériences historiques, sociales et politiques d'une collectivité.

Wladimir Krysinski



Bernard Andrès
Profils du personnage chez Claude Simon

Paris, Éd. de Minuit, 1992, 284 pages.



La période du «nouveau roman» a été relativement courte dans l'histoire du roman moderne. Mais cette époque aura marqué le genre romanesque de façon décisive. Depuis le moment où paraissent dans les années 1950 les œuvres de Nathalie Sarraute, de Michel Butor, d'Alain Robbe-Grillet et de Claude Simon, pour ne citer que ces romanciers du «nouveau roman», la lecture du roman, sa structure, sa substance et son discours ne seront plus ce qu'ils étaient avant.

Un des axiomes critiques du nouveau roman, affirmé surtout par Alain Robbe-Grillet, c'est que le personnage n'est plus un élément important ni même nécessaire du roman. Le personnage se dissout dans le discours et dans le style des nouveaux romanciers qui refusent la vision anthropocentriste du monde. De toute façon, le personnage n'est pas un être humain dont le roman devrait mimer le comportement, les actes et les pensées. Le personnage est un être de papier que certains nouveaux romanciers transforment en langage déceptif de mirages, de fragments et de trappes textuelles (voir Jean Ricardou). Il se trouve que l'œuvre romanesque imposante de Claude Simon, prix Nobel de littérature, complique et même subvertit ces pratiques de mise en doute du personnage. Le livre de Bernard Andrès est alors bienvenu. Il clarifie la matière et le problème. Bien armé en théorie formaliste, structuraliste, sémiotique et narrative, Bernard Andrès entreprend une analyse microscopique de toutes les formes de l'écriture romanesque fort complexe de Claude Simon. Il montre comment depuis 1981 (*Les Géorgiques*) cette écriture ressaisit, recrée et problématise le personnage et, au sens plus large, la représentation du sujet. L'analyse d'Andrès est d'une précision exemplaire nuancée et d'une justesse convaincante. En tout état de cause, il n'est pas question de retourner à l'anthropocentrisme. Andrès découpe fonctionnellement la substance et la forme des romans de Simon, pour démontrer comment cet auteur transforme le traitement du personnage et du sujet. Cette transformation s'affirme paradoxalement comme une mise en écriture des «profils de Claude Simon personnage». L'analyse d'Andrès, toujours vive et dynamique, épouse le mouvement narratif et discursif de l'œuvre qui, somme toute, surtout dans sa dernière période, appelée par Andrès la «production contemporaine» (1981-) s'inscrit en faux contre les dogmes théoriques du nouveau roman. Bernard Andrès montre comment le roman pratiqué par Simon atteint à une complexité et à un raffinement des structures engagées dans des textes comme *Les Géorgiques, La chevelure de Bérénice, Discours de Stockholm, L'invitation, Album d'un amateur, L'acacia* et *Photographies*. L'ouvrage de Bernard Andrès doit être considéré comme un instrument de référence qui désormais devrait faciliter l'accès à l'œuvre de Claude Simon dont le personnage-structure et le personnage-discours sont les pivots.

Wladimir Krysinski

A Celebration of Paper

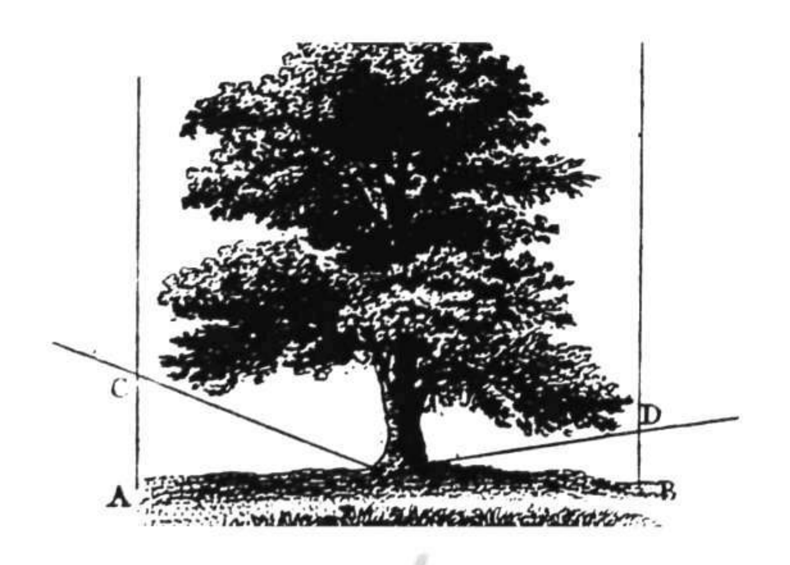
Montreal June 1993

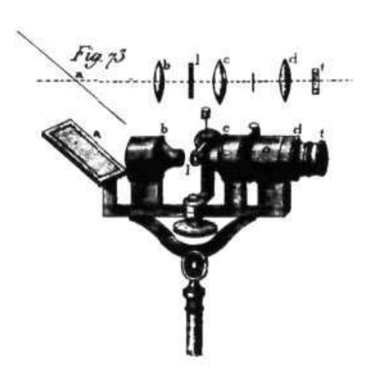


Montreal will host the 8th International Congress of The International Association of Hand Papermakers and Paper Artists (I.A.P.M.A.) from June 14th to 17th. Coinciding with this event the Japan-based International Paper Art Conference (I.P.A.C.) will hold round tables and a conference at U.Q.A.M. Among those visiting from Japan to participate in the I.P.A.C. round table and conference are Yoichi Fujimori, director of The Hall of Awa Japanese Hand-made Paper in Yamakawa, Tokushima, Kyoko Ibe, artist and director of the Japan Paper Academy in Kyoto and Katsuhiko Yokoyama curator at the Nerima Museum of Art in Tokyo.

Juried international exhibitions of I.P.A.C. member paper artists will take place at CIAC, place du Parc while the Maison de la Culture Frontenac and the Maison de la Culture Côte-des-Neiges will be exhibiting the works of I.A.P.M.A. members from around the world throughout the summer. Paper works will also be featured at Galerie Barbara Silverberg on Crescent St. and Galerie 3 Points and Stewart Hall on Lac St. Louis while Australian I.A.P.M.A. member Jean Kropper's works will be shown at Maison Fra Angelico. An exhibition of artist's books will take place at La Tranchefile and La Bibliothèque nationale will present renowned bookbinder Pierre Ouvrard's creations. At McGill University, a selection of rare books from its collection will be on display while at Concordia University "Crossing the Borders/Au delà des frontières" will feature a mail-art exhibition of paper works as well as a student show. Some of the real fun will undoubtedly take place at the Paper Market Exchange where papermakers and artists working with paper will have the opportunity to trade works. Further information on registration for the I.A.P.M.A. Congress can be obtained by contacting: I.A.P.M.A. Congress Montréal '93, 4376 rue Brébeuf, Montréal H2J 3K9. Tel.: 527-3719. To register as a participant in the International Paper Art Conference contact: I.P.A.C. '93, Suite 204, 7245 rue Alexandra, Montréal H3R 2Z1. Tel.: 279-2623.

John K. Grande





Activity Report
Code CC2478



Systems verification. The power of the idea. Assessment pending. The power of the idea. Jury resolution. Starship to street: production approved.

Internal verification. All systems go. Floating currency. Existential dilemna resolved. Final materials assessment OK. Technical problem. Time markings and atmospheric abrasions non-consequent. Check personal records. Dossier readout. Production inconsistent. Fax contacts. Ontologically unresolved. Re-work resolution. *Negotiate social relevance.*

Command module to sister fleet. Skirmishes in the outer fringe. Pirate ships. Avant gardist or transcendentalist. Not clear. No markings. Transmission disrupted. Power module tampered with. Recontact. Interference located. Just chimpanzees on a test flight. Final scheduling resolved. Circuitry corrected. Further verification. Records checked. Venue confirmed. Touch down!

Photo documentation checked. Good.

Video documentation checked. Good.

Media documentation. Red alert ! Minus minus good.

Orthographic symbols read negative. Check final stage.

Event verification. Red alert!

No audience!

Blizzard covered entire project. 5 feet of snow.

Existential problem unresolved.

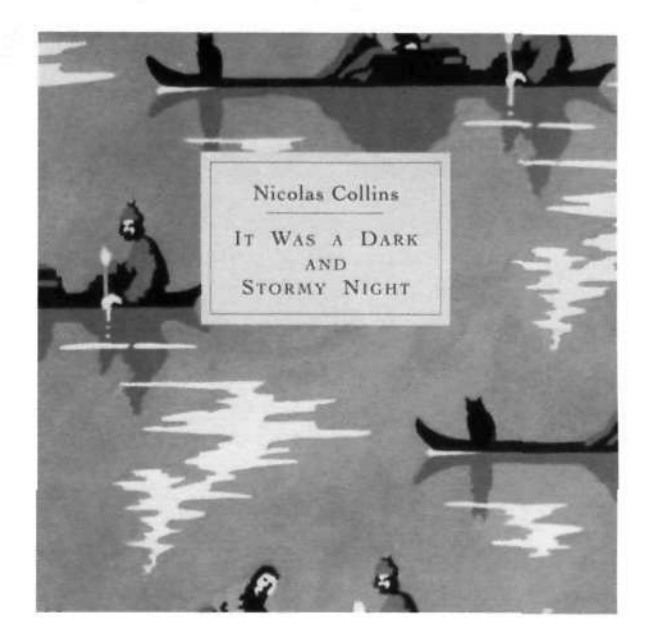
Increase production quotas.

Systems verification. The power of the idea. Assessment pending. The power of the idea. Jury resolution. Starship to media: production approved. All systems go. Floating currency. Problematic resolved. Final materials assessment OK.

External verification. Sister ship to command module:

Boy are those graphemes and phonemes ever beautiful. Can't really tell what they mean. Who cares. Production consistent. Advise: re-work resolution. Negotiate structural relevance.

John K. Grande



Nicolas Collins

It Was A Dark and Stormy Night

Trace Elements Records, TE 1019 CD, 1992.
Trace Elements, 172 East 4th Street,
New York, NY 10009, USA

"I have suggested changing the gramophone from a reproductive instrument to a productive one": Laszlo Moholy-Nagy's suggestion did not remain unacknowledged. Since the 1960s many composers have shown a true interest in utilizing turntables and records as useful creative tools — not merely as objects reproducing recorded, immutable sounds — in order to give birth to "an entirely new music: unexpected, nerve-racking and aggressive" in the words of Milan Knizak who was among the first to "scratch records, punch holes in them, break them and play them over and over again". From John Cage (who actually composed *Imaginary Landscape no. 1* for two record players, piano and percussion in 1939) to Mauricio Kagel and Nam June Paik up to Yoshihide Otomo, Martin Tétreault and Christian Marclay, without overlooking the African-american hip-hop and rap culture, phonographs and records have become actual musical instruments. In this new compact disc-era we will probably witness the same phenomenon: Nicolas Collins, a composer from New York, is among the few already using hot-wired and customized CD players in conjunction with traditional instruments to rework recorded music.

Collin's composition *Broken Light*, from his most recent album *It Was A Dark and Stormy Night*, features a real string quartet (the Soldier String Quartet). The musicians interact with a CD player that scratches across discs of string music by mid-17th century Italian composers Arcangelo Corelli, Pietro Antonio Locatelli and Giuseppe Torelli, isolating and freezing short loops of recorded music that create an insistent rhythmic feel reminiscent of some minimal music cadenza (Collins himself acknowledges "a respectful nod to Terry Riley's *In C*").

The combination of real live instruments playing parts both written and improvised, meshing and clashing with recorded sounds, is quite enthralling. This sonic universe, composed of a pleasantly dissonant style, simultaneously idiosyncratic and slick, is a musical landscape which has an austere, vaguely spiritual power. Collins' radical syncretism is indeed tantalizing. His mix of pointed allusions to 17th century classicism, *début du siècle* atonalism and early American minimalism is both gentle and harsh at the same time. It is a far cry from the affected, almost compulsory exercise of post-modernism which many contemporary composers are prone to; it is indeed much more lively.

Fabrizio Gilardino

Saint Lawrence

St. Lawrence is perpetually flying by it seems
He is flying by real mountain
I am sitting in the sun on a river bank
The earth in my hands is so tangible
In the sky above a plane is planing
a consistent slow fish
who flies high
comforting the clouds
Its long, cirrus tail remnants
a singular, linear ripple

St. Lawrence is a benign
and monumental extrovert
He doesn't seem to care

The plane is winnowing, ploughing, effusing
into the azure blue
Its movement is reassuring,
controlled by time
These lines etch themselves slowly, predictably
filling my reasonable mind with civil determination
This must be a real sketch
Life extends beyond the momentary city
and real mountain
I am earthbound
St. Lawrence misses all these sensations
and I forget them too
He's too busy with earthy phenomena
The scene darkens slightly
Turning my attention to a shapely memory
and then transmission
silence...

I see her classic form
Its just a few dirt marks on a wall
in my retrograde apartment
but I imagine them as beauty
feigning balance in anotherwise torpid existence
The squalor of my urban life vanishes
and I see her breasts, each a little jaunty
curling into view
they are like the openings
the sound holes in a volin

Mona Lisa
Where are you when I need you?
Your suggestive silent eternity
Ideas curve into my brain
from the edges or her mouth
like perrenial secrets
She's very definitely uptown
too severe

And I smile down here in Montreal
my chosen backwoods smile
(nature has real value)
and the darkness in my dream
seems more real than real mountain
it's beyond far
farther than nature
farther than there

Wild St. Lawrence with his cloak flying
is meeting Mona Lisa right now
somewhere in this summertime
His gigantic, collosal spirit
difies Leonardo, that plane
He is widly energetic and supremely unreal
while Mona Lisa's ethereal control and sophistication
tell me what was there
when I was forgetting St. Lawrence

John K. Grande

Idealism In The Second Modernity

Recently the Quebec architecture magazine ARQ sponsored a province-wide competition entitled "Service-Secours Urbain". The stated aim of the competition was to propose architectural solutions to the problem of safety in the urban environment. Such a mandate was a timely response to a variety of social ills highly visible in today's media including attacks against homosexuals and women, shelter for the homeless, and sexual harrassment.

More stimulating than the results of the competition was the concept of the mandate itself. Whether or not a problem such as urban violence can be solved by architects is a more compelling issue than how such a project might be realized. It brings into question the limits of architectural territory and reminds us how sensitive these boundaries are to shifts in social attitudes. Such an examination amplifies the difference between architects' perception of their field of activity and that of the general public, who live in their buildings.

The question becomes particularly provocative in the present context where a second wave of Modernism has taken center stage in the theoretical debate. As the recent proliferation of Mies van der Rohe conferences and publications indicate, the purest of all Moderns has survived the scrap-heap of the 80s to emerge again stronger than ever. Feature pieces on the "New Modernism" are common fare in the architectural journals and students have returned to the patron saints of the movement: Wright, Le Corbusier and Mies, as well as neo-Moderns like Frank Gehry and Rem Koolhaus, for inspiration.

It is interesting to speculate as to how Modernists of the first generation might have responded to a call for design ideas to deal with violence in our cities. Architects of the Heroic Era of Modernism of the 1920s saw architecture as a cultural project capable of directing a complete re-creation of society. They lived in an era of unbounded faith in progress and the potential of the machine to create a new utopia. Their idealism embraced science, the arts, economics and politics with a revolutionary breadth of vision. As designers and builders of a new society, no social problem was beyond the grasp of the architect. The gulf that exists today between architecture as aesthetics and as a socially engaged art form was considerably narrower 70 years ago. At that time it was not uncommon for practitioners such as Richard Neutra to work concurrently on exclusive private homes and minimum-cost institutional projects, and have little difficulty in describing his design intentions in terms of a global political vision. For the first generation of Modernists, architecture was a serious matter. In fact, it was this very seriousness that became a focus of criticism during the 1970s. Suddenly the idealism seemed ridiculous, and cultural pundit Tom Wolfe had a field day describing the mutation of Mies' "worker housing" schemes into inscrutable and impossibly expensive glass boxes. Under attack was the regrettable transformation of revolutionaries into academicists, and this interlude was an often raucous event, using humour frequently for effect. The architectural style that resulted, labelled "Post-Modernism" (not to be confused with post modernism in the cultural sense) exhausted itself quickly as soon as its critique of its predecessors was complete. While the humour was a successful method of deflecting the entrenched orthodoxies of Modernism, one architect remarked that making "private jokes in public places" was no way to make architecture.



Many of the submissions to the "Service-Secours Urbain" competition took the position that urban violence could not be directly controlled through architectural design. The erosion of idealism over the last 20 years has led to a new understanding of complexity, allowing specialized professions to accept their own limitations when dealing with broad social issues. Nonetheless, the architectural language used to express ideas in most projects was overwhelmingly Modern. If the forms of the First Modernity are being recreated, but the idealism is gone, are we witnessing nothing more than an interest in surfaces, a retro-style born of nostalgia? In popular culture, affection for retro-styles is widespread: in a certain sense Elvis Presley and the Beatles are more alive today than they were 30 years ago. However, equating architecture with popular culture is probably a mistake. Architecture is a popular art in as much as buildings form part of the public domain, but its aesthetic aspect has little or no profile in the mass media.

Other critics have suggested that architecture's Second Modernity is but one symptom of the "end of the avant-garde": a condition of all styles at all times within a new concept of compressed time. This situation is certainly prevalent in the visual arts, where one finds video, performance and installation art as well as painting rooted in various historic periods all happening simultaneously. The world of architecture in the 90s is different, however: rather than the prolific eclecticism of the visual arts, Modernity has become a singular reality again.

If we cannot dismiss the present conjuncture as nostalgic or related to the phenomenon of the end of the avant-garde, then we must take the new wave seriously on its own terms, and identify those aspects of Modernism that appeal so much to today's designers. Truth to materials and expression of technology through construction are two of the basic tenets of the movement which are being freely re-interpreted today. Whereas technology was an often unattainable God to the first Moderns, today's practitioners accept it as a richly expressive reality. This change in attitude has generated a "Soft" Modernism for the Electronic Age as opposed to the "Hard" Modernism of industrialism. Forms are more supple and flexible and uses open to adaptation and interpretation.

If there is a building type that is defining our times it is the museum. Museums have replaced religious buildings as the *coveted design commissions and this has* been partly explained by the suggestion that the two building types in fact share similar vocations as society's spiritual storehouses. Although this may be true, each structure gives access to the spirit in a very different way. Religious installations gathered individuals into congregations to share space through group activities. With the diffusion of our sense of community by electronic networks, museums are experienced as individualized entertainment by consumers.

And what of the social mission of the Second Modernity? Environmental concerns and the fate of the Third World are two areas that will receive a lot of attention from the new generation. Attempting to adopt an ideological approach to either of these issues would be an exercise in futility, and a healthy new pragmatism will most likely prevail.

If the First Modernity grew out of idealism, faith in progress, and materialism, the generators of the second phase are realism, complexity, and environmental neccessity. The death of idealism may in fact be the best thing that has happened to Modern Architecture: it clears the way for a new attitude whose goal will be to interpret complexity rather than control it. Accepting complexity is a sign of maturity and the Second Modernity promises to be wiser than the first.

Gavin Affleck



À propos de la réalité virtuelle

Visiter un monument presque entièrement détruit comme l'Abbaye de Cluny, haut lieu de l'art roman, pourrait bientôt être aussi populaire que de visiter nos musées aujourd'hui. En effet, grâce à une paire de lunettes, constituée de deux écrans de télévision légèrement différents qui donnent une vision apparente de tridimensionnalité, vous pouvez vous déplacer dans l'édifice tel qu'on l'a reconstitué par ordinateur. Comme pour les jeux vidéo de type Nintendo ou les exercices militaires, on est de plain-pied dans la réalité virtuelle, la synthèse informatisée du connu et du fantastique.

Le concept lui-même d'existence virtuelle remonte à Aristote. On la définit alors comme une existence latente, qui ne se manifeste pas mais qui est susceptible de se concrétiser; elle s'oppose à l'existence en acte.

En art visuel (peinture, sculpture, holographie...), toute œuvre d'art réaliste contient virtuellement le monde qu'elle représente, même si ce n'en est qu'une partie.

La paire de lunettes, elle, c'est l'interface entre l'ordinateur et l'être humain. Grâce à ce petit appareil, les applications sont infinies: intervention chirurgicale à distance avec un circuit d'ordres par téléphone ou transmis par satellite, etc. La cybernétique permet de recréer un décor, une situation moins coûteuse que dans la réalité. Les seules contraintes sont les limites de l'imagination et le prix, qui est encore très élevé.

Si l'aspect divertissement de la réalité virtuelle en rend la technique séduisante pour les entreprises ou les studios de cinéma (*Robocop*, *Tron*...), pour les artistes, les réactions sont plus mitigées. En fait, les craintes sont au moins égales à celles qui ont accompagné l'avènement de la photographie. Certains, tel John Train, parlent déjà de «colonisation de l'irréel comme l'art préhistorique ou les chants primitifs ont été archivés dans des musées». Le futur comme le passé pourraient être modifiés selon la convenance de chacun. Dans le long débat sur la technologie, c'est toujours l'application qui détermine la valeur. Et la réalité virtuelle est aussi un outil éducatif permettant par exemple un catalogage à distance dans le cas de fouilles archéologiques... Pourtant, dans la mesure où les images construites remettent en question nos sensations cognitives, il serait impérieux qu'on définisse les limites de ses champs d'application, avant que les recherches ne soient encore plus avancées. D'ailleurs, on parle, déjà, de projeter des images sur la rétine par l'intermédiaire d'un laser microscanner. Bienvenue dans l'espace cybernétique!

Bernard N'Guyen-Thé-Mai

La caissière

Je suis à court d'argent. Je vais à la banque. J'attends mon tour. Je me présente au guichet. Je m'adresse à la caissière:

— Je viens faire un retrait...

— Oui, monsieur. Pouvez-vous m'indiquer le numéro de votre compte?

— C'est celui qui est inscrit sur mon carnet de chèques, n'est-ce pas?

— Bien sûr, monsieur.

— Le voici.

L'employée mitraille aussitôt le clavier de l'ordinateur placé à côté d'elle. J'admire la vélocité de ses doigts qui sollicitent l'appareil avec la grâce désinvolte d'un virtuose à son piano. Elle jette un coup d'œil de routine sur l'écran et suspend brusquement le mouvement de ses doigts au-dessus du clavier. Elle se tourne vers moi. Je vois qu'elle doit m'annoncer quelque chose qui la contrarie sincèrement:

— Je suis désolée, monsieur, votre compte n'est pas approvisionné.

— Vous voulez dire qu'il est vide, qu'il n'y a pas d'argent dedans?

— Oui, c'est exactement ça, monsieur, me dit-elle toute contrite.

J'ai toujours éprouvé des scrupules à chagriner une femme. Celle-ci me paraissait sincèrement navrée.

Je la rassure:

— Oh, ne vous inquiétez pas pour si peu, ce n'est pas très grave; tenez, je vais arranger cette situation tout de suite: je vais vous faire un chèque immédiatement.

À ces mots, la caissière ouvre la bouche mais l'air semble lui manquer car il n'en sort pas un son. Elle me fixe avec des yeux si écarquillés que les sourcils se perdent dans la frange de cheveux qui lui tombe sur le front. Elle m'observe comme si j'étais un phénomène extraordinaire. Je lis sur son visage l'expression d'un étrange cocktail de stupéfaction et d'effarement mêlé d'une vague d'incrédulité.

— Mais, monsieur... parvient-elle à balbutier.

Ce début de phrase a suffi pour qu'elle reprenne son souffle et sa présence d'esprit. Elle baisse les yeux; déglutit sa salive. Elle me regarde une fois encore comme pour s'assurer qu'elle ne rêve pas. Et alors, soudainement, très détendue, elle m'offre un large sourire et ouvre le tiroir où se trouvent sagement alignés de nombreux billets:

— Quelle somme vous faut-il? me demande-t-elle d'un air ravi.

Note: J'ai épousé la caissière mais, depuis, je n'ai plus de compte en banque. En outre, elle m'a confisqué mon carnet de chèques.

Bernard Lévy

L'impitoyable sélection



On vous téléphonera mardi.

— Et si on ne me téléphone pas...

— Eh bien, c'est que vous n'aurez pas été sélectionné.

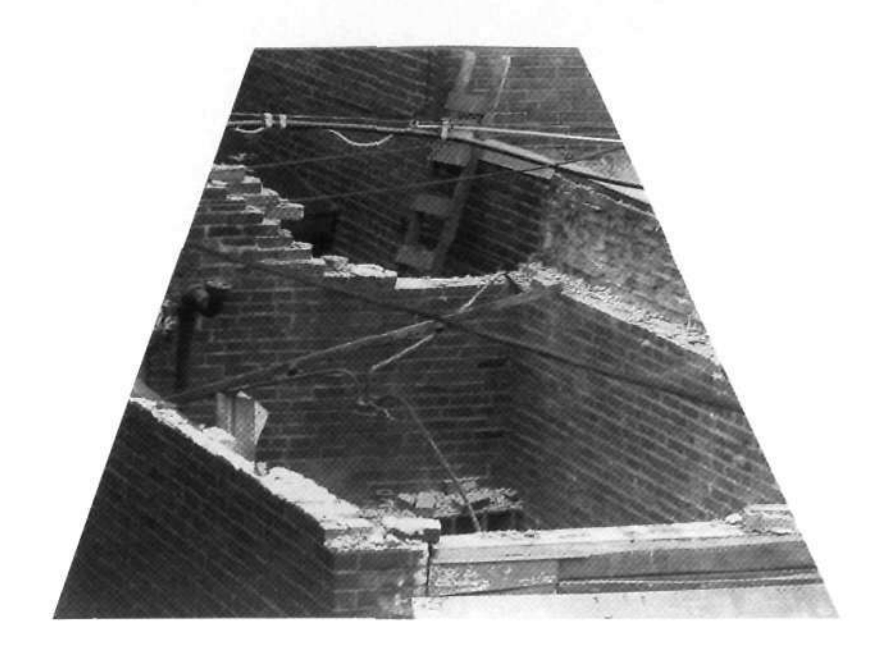
Comme ce candidat, ils ont été environ cent cinquante à attendre, mardi, l'appel téléphonique qui les convoquerait à «l'entrevue», dernière étape de la course à obstacles dont le trophée est un petit emploi rémunéré 12 dollars de l'heure. Que devront faire ces bienheureux pour ce tarif? Corriger les examens de français d'entrée à l'Université.

Ils avaient répondu en foule à l'annonce publiée par la ministre de l'Enseignement supérieur et de la Science. Quelque cinq cents personnes s'étaient pressées aux portes du petit amphithéâtre que l'Université du Québec à Montréal (UQAM) avait prévu pour leur administrer le test de sélection. Jeunes (la trentaine) et moins jeunes, le chef grisonnant et parfois tout blanc, s'étaient présentés avec leur baccalauréat (diplôme minimal exigé) et leur expérience de correcteur d'épreuves, d'éditeur, de professeur ou de rédacteur comme le stipulait le texte de l'annonce. Évidemment, les autorités de l'UQAM ne s'attendaient pas à un tel succès. La salle prévue ne pouvait accueillir que deux cents personnes. Il fallut faire revenir plus de la moitié des postulants l'après-midi, le temps de photocopier des feuilles de test additionnelles, le temps aussi de régler quelques problèmes techniques: temps supplémentaire des employés, prolongation de la réservation pour la salle...

Deux semaines plus tard, ils n'étaient plus que cent cinquante dans la cafétéria (non chauffée) du Cégep du Vieux-Montréal pour l'épreuve de vitesse: corriger des copies fictives et transcrire commentaires et résultats selon une grille analytique: argument, logique du texte, enchaînement des idées, impropriétés, etc. En sortant, il leur fallait remettre leur curriculum vitae détaillé, nouvelle pièce (beaucoup plus subjective celle-là) pour faciliter la sélection des cinquante personnes que l'appel téléphonique de mardi convoquerait à l'entrevue qui n'en rescaperait que trente.

Ainsi donc à Montréal près de cinq cents professionnels de la langue française écrite ont rivalisé d'habileté pour prouver à Madame la ministre leur maîtrise des participes passés et celle des accords des verbes occasionnellement pronominaux... Trente d'entre eux ont eu l'honneur et le plaisir masochiste de ratisser impitoyablement les fautes des candidats à l'Université. Ils en ont recalé 65 %. Ce faisant, ils ont prouvé, une fois de plus, combien les instituteurs et les institutrices puis les enseignants des niveaux secondaires n'ont pas fait correctement leur travail. De toute façon, à leur sortie de l'université, les étudiants, qu'ils s'expriment correctement ou non en français, ne seront pas mieux accueillis par les employeurs. Ceux-ci (à l'exception de domaines comme le droit et la comptabilité) les trouveront incompétents, preuve que la plupart des professeurs des établissements d'enseignement supérieur sont aussi médiocres que leurs collègues des classes inférieures. Belle consolation!

Bernard Lévy



L'anniversaire

Parfois son envie de hurler est telle qu'il se sent étourdi par l'absence du cri qui tarde à sortir. Cette maison qu'il a fait, sans le savoir, construire sur une poche de vide, rime de plus en plus avec prison. Abominable, obscène, futile, monstrueuse, froide, grise, c'est le monument qu'il avait érigé au kitsch personnel. Le vide n'est pas seulement dans les fondations, mais partout: dans les murs, sur les planchers, au plafond. De partout il est encerclé par le vide. Il imagine l'instant où il poussera le cri au moment même où la pression du vide sera à son comble. Comme un melon d'eau, sa tête éclatera en morceaux irréguliers et juteux. C'est à ce moment-là que les mots qu'il avait depuis longtemps gardé enfermés, sortiront enfin. Etouffé par les mots des autres, mots qu'il n'arrive pas à comprendre, ses propres mots sont ainsi entassés dans sa tête, dans le refoulement le plus total. En désordre. Seul, le cri de désespoir dont il rêve pourrait les faire sortir. Les mots prendraient contour et forme, ils gonfleraient et sa tête exploserait encore une fois.

Il a mal à la tête. Devant la fenêtre de l'immense sous-sol de sa pyramide, monument de la mort de l'âme, il regarde la pluie tomber d'un œil fixe. Loin, dans la grande ville, il songe aux foules excitées, sorties dans les rues chaudes, aux cris d'ivresse, de désespoir ou de joie. Le carré opaque de la fenêtre, rempli jusqu'à maintenant du noir du rien, s'anime soudain. Sur ce nouvel écran il peut défier la configuration de la ville. Il peut transgresser les barrières qui séparent cette banlieue qu'il a appris à détester et le centre du monde, là où habite la femme qu'il aime. Lui en périphérie, seul parmi les étrangers de sa famille tiède. Elle, dans le ventre de la ville grouillante est seule parmi les foules déchaînées. Participant au souffle du monstre, elle se nourrit de sa mauvaise haleine. Où est-elle? Il cherche ce point qui se déplace sur la carte de son imaginaire à une vitesse telle qu'il en a le vertige. Immobile devant sa fenêtre, il sent que le mouvement de ce point va vite prendre les allures d'une hallucination.

On l'appelle dans cette autre langue qu'il déteste. Il reconnaît seulement son nom, la seule chose qui lui reste de son pays. Court-circuit. L'écran s'éteint, il devient aussi noir que la nuit, fenêtre sur rien. Pourtant il fait encore soleil dans la cour. Soudain autour de lui, le tohu-bohu, la foule. Enfants, vieillards, jeunes et moins jeunes, gens sans âge, entrent dans le sous-sol silencieux et glacial. Les trompettes, au son aigu de l'autre apocalypse, lui percent les tympans. Il voit un tas de chapeaux en carton s'agrandir et s'avancer vers lui, ridicules. Il a peur. Devant, c'est le Ku Klux Klan. Les visages se déforment, deviennent de plus en plus monstrueux. D'autres, cachés par des masques horribles, sortent leurs langues par les trous et sifflent comme des serpents. Même ceux qu'il reconnaît comme ses enfants sont presque aussi hideux que les autres. Oui, il avait oublié.

Aujourd'hui il a quarante ans. Il voudrait poser ici-même la limite. Disparaître du milieu de cette foule envahissante, opprimante, bruyante, grotesque, étrangère. Non, il voudrait s'ouvrir la tête, laisser sortir les mots comme des chiens enragés. Mots contre mots. La guerre est déclarée. Mots contre le bruit des autres. Mots pour tuer. Il s'échapperait ensuite de cette cage de béton qui pue le nouveau fric. Il irait dans la grande ville. Il errerait jusqu'à l'aube. Il chercherait celle pour qui ses mots à lui ont du sens. Pendant que ses images défilent, la voix officielle lui jappe dans l'oreille. Il ne comprend pas encore qu'il faut couper ce gâteau. Au moment même où il démarre d'un pas automatique, il change d'avis. Il pousse ce cri tant rêvé, avant qu'il ne disparaisse à jamais par la fenêtre opaque.

Ioana Georgescu

Photo: Ioana Georgescu

Una gomma a terra

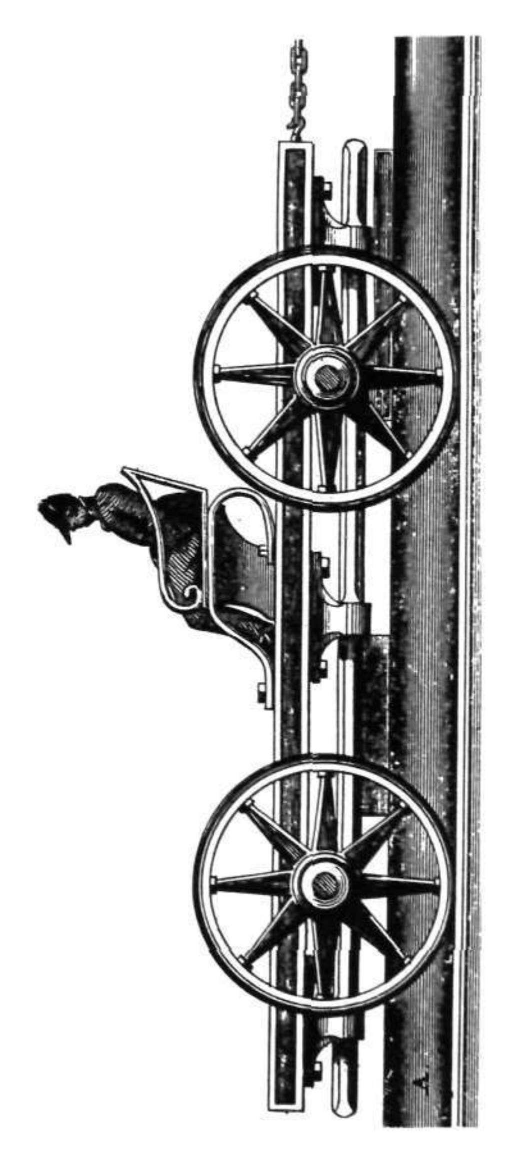
Un giorno un uomo, rendendosi conto che la sua macchina sbanda, si ferma a guardare e si accorge di avere una gomma a terra. È in aperta campagna.

Si accinge a cambiare la ruota: apre il cofano ma non trova la ruota di ricambio. Imprecando si mette a camminare nella speranza di trovare una casa, un telefono.

Cammina per quasi un'ora senza incontrare nessuno. Finalmente, stanco morto, arriva a un casolare. Fortunatamente i contadini hanno il telefono e l'uomo chiama per farsi venire a prendere.

Tornando in città, l'uomo si addormenta al volante della macchina trascinata dal carro attrezzi. Sogna di avere una gomma a terra. Apre il cofano, ma non trova la ruota di ricambio. Imprecando si mette a camminare...

Elettra Bedon



NICOLAUS SOMBART

Chronique d'une jeunesse berlinoise (1933-1943).

Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris, Quai Voltaire, 1992, 370 p., 57,00 $

Ce livre se base sur une série de causeries données par le sociologue et romancier Nicolaus Sombart aux autres *fellows* du Collège des sciences de Berlin où il passa un an à partir d'octobre 1982; il leur livra alors des souvenirs de son enfance dans ce quartier de Grünewald où il revenait après quarante ans, «saisi par un extraordinaire sentiment de *déjà vu*». Il ne put s'empêcher d'évoquer ce monde englouti de la grande bourgeoisie cultivée, graduellement amoindrie de son importante composante juive, mais par ailleurs relativement à l'abri des bouleversements totalitaires de la société, dont ne parvenait qu'un écho étouffé dans le milieu privilégié où grandit l'auteur. Son monde avait alors pour pôle masculin la prodigieuse bibliothèque de son père Werner Sombart (1863-1941), mandarin allemand de la même classe que ses confrères sociologues Max Weber et Georg Simmel, et pour pôle féminin le salon de sa mère roumaine, dont le style cosmopolite «était un dernier reflet brillant de l'ancienne Europe», en net contraste avec le repli sur soi du milieu académique allemand d'avant-guerre. «Malgré cette mère, je ne *me suis jamais senti autre qu'allemand*», sans pour autant «laisser l'élément professoral, prussien et protestant prendre le dessus. J'étais immunisé contre cela. Présentement, je n'hésiterais pas à dire qu'il faut avoir une mère étrangère — ou du moins une mère juive — pour faire un bon Allemand.»



Cet élément de distance envers l'*establishment* au sein duquel il grandit permit au jeune Sombart d'avoir des aperçus très éclairants sur les ressorts secrets de la spécificité historique allemande. Se passionnant en pleine guerre pour la culture juive, il en arrivera à la conclusion (qu'a pu aussi tirer de son côté Hans Jürgen Syberberg) qu'il n'y a jamais eu de culture allemande sans les juifs allemands! «Leur éviction ne peut être conçue que comme un acte d'autodestruction, par lequel les Allemands voulaient s'anéantir eux-mêmes.» Parmi ces «éléments qui ont poussé l'Allemagne au naufrage», se trouve au premier chef «la fixation de la classe dirigeante allemande sur des formes sociales purement masculines, qui jouent un rôle constitutif dans les conceptions allemandes de l'État et de la politique», fondant une méfiance viscérale envers le projet de la modernité. C'est dans le modèle archaïque du *Männerbund*, dont Sombart nous décrit maints exemples tirés de son expérience, notamment dans les mouvements de jeunesse, que réside selon lui «la racine d'un rapport singulièrement troublé avec la réalité: ce besoin irréfréné de pratiquer une ségrégation élitiste, ce refus aveugle de "l'ennemi" qui, à bien y *regarder, était toujours le "féminin" et ses* diverses représentations». Pour Sombart, «le problème anthropologique de la bisexualité de l'être humain [...] était la question essentielle [...] qui scella le destin de cette génération d'hommes allemands»; ce serait notamment la clé de la gnose politique de Carl Schmitt, qui livrait ses secrets au jeune fils de son ami Werner Sombart. Nicolaus Sombart nous fait partager l'inépuisable fascination de ses promenades avec Carl Schmitt dans un chapitre de ses souvenirs. D'autres habitués de la maison Sombart ont droit à leur chapitre, comme le futur maestro Cergiu Celibidache et les milieux de l'émigration russe, aussi bien que ceux des Ambassades et ceux du théâtre à l'époque de Gustaf Gründgens (le fameux Méphisto), parmi maintes évocations de personnalités de la bohème littéraire — ou de ce qui en restait —; sans parler de curieux et d'émouvants visages, d'amusantes ou inquiétantes figures, apparaissant tour à tour dans une sorte de pendant germanique du *Jardin des Finzi-Contini*. Le charme discret de la bourgeoisie, troublé de loin en loin par le pas de marche d'une ère collectiviste, y est restitué sans omettre ses ambiguïtés, avec tendresse et lucidité, par un humaniste discret qui sait à la fois nous séduire et nous faire réfléchir dans ce témoignage très personnel, auquel cette traduction dans un français souvent approximatif ne rend pas pleinement justice.

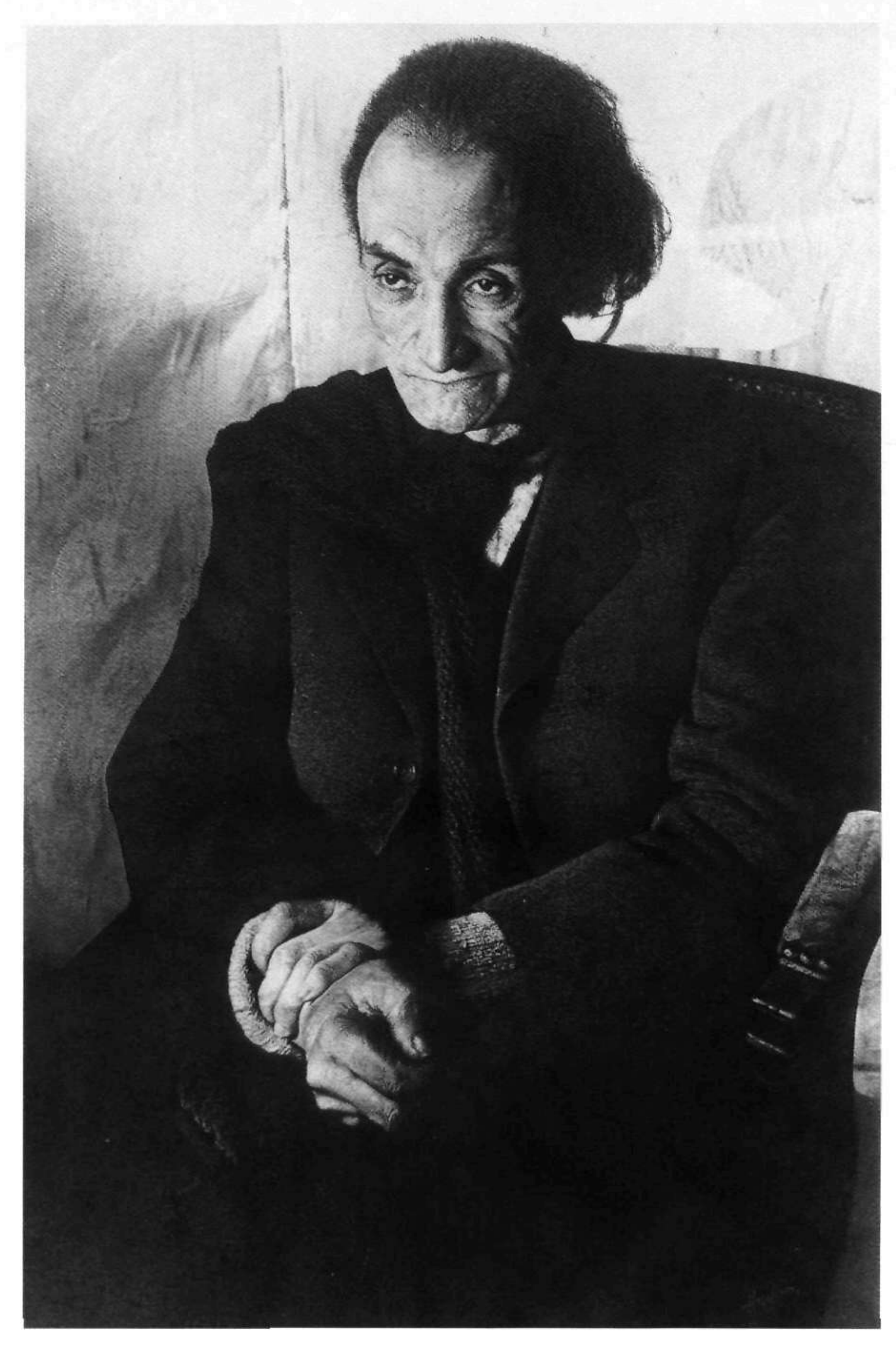
Christian Roy

ANTONIN ARTAUD



MAI / JUIN

1993



VOÛTE DE CATHÉDRALE, OMBRE PORTÉE SUR LE SOCLE DES ÉPAULES. DANS TON DOS CLIGNOTENT DES CROIX ET DES SAUTERELLES, FLAMBENT DES CHEVELURES ET CHEVAUX. À L'ARRIÈRE-PLAN, ON DIRAIT D'UNE HUTTE DANS LA NEIGE OÙ S'ENLISE LE DÉSIR. TOUT LE POIDS DE L'IDÉE FIXE, DE LA COURBE RETENUE. LA MASSE GRANDIT À L'ŒIL NU. LE NOIR FAIT OBSTACLE. D'UN COUP DE FOUDRE, LE PROFIL S'ÉCLAIRE. UNE LOURDE MÈRE ASSISE, EN TRAIN DE RÊVER AU VIDE, CRISPE LES POINGS. ELLE NE REGARDE PAS EN ARRIÈRE, SES PAUPIÈRES SONT OUVERTES COMME DES HUÎTRES, COMME DE VAGUES CHOSES GLAUQUES. SPÉCULAIRE, L'ESPACE DU CORPS DANS L'ABSENCE, BLOTTI.

DEVANT, IL Y A UN MIRAGE POSSIBLE MAIS LES LÈVRES SONT COUSUES DE FILS BLANCS, LA VOIX RENTRE DANS LA GORGE ET RETOURNE AU VENTRE. CLIQUETIS AU POIGNET D'UNE SERINGUE. LES PAS DANS LES SALLES SONORES LAISSENT DES TRACES. LES CHAMBRES SONT CLOSES SUR DES CHUCHOTIS DE COULISSES, SUR DES GESTES BÉANTS. SEULES LES MAINS, FAISCEAUX DE LIANES, DONNENT UNE IDÉE DE LA LUMIÈRE POSÉE SUR LE SONGE DE CETTE VIEILLE FEMME FROIDE. LES FILS, EUX, SERAIENT DE FEU.

PAUL-CHANEL MALENFANT

VISIONS D'ARTAUD

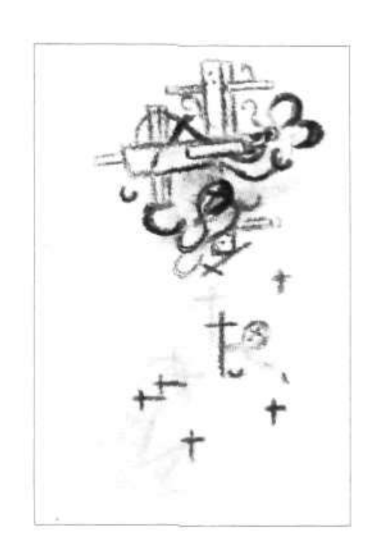
MARTINE DUMONT

Décrypter la généalogie picturale d'Artaud. Partir à la recherche des peintres qui ont ébauché, traduit les saillies d'un visage qui captive et inquiète. Humain plus qu'humain, un regard du dedans tisse l'irreprésentable offense.

Le visage médusé, le visage hanté s'est profilé à travers *la montagne des signes* des Indiens Tarahumaras. Les contours retournés, la peau tailladée, les tatouages de l'électrochoc ravinent encres et papiers.

L'œil posé de *traviole* dément les sortilèges des vieux songes.
La mue du supplicié dévaste son modèle.
L'incantation soulève le derme et le châtie
Car il fut *l'Inca mais pas roi.*
Le jeteur de sorts dressé aux nécropoles
Neneka venu du Golgotha
A l'envers de la Croix
Car il fut *l'Inca mutilé des doigts*
Assiégeant ses *Mères à l'étable*
Ses sages Reines de sabbat.

S'est-il dressé de profil?
A-t-il tourné le dos?
Le modèle se dérobe aux *aboyeurs.*
Autant de traits, autant de visions.
Le modèle envoûte ses interprètes.
L'incantation faite chair divulgue ses secrets.



A-t-il parlé?
A-t-il respiré?
La paume appelle l'étoffe de la voyance.

Partir à la recherche des multiples visages d'Artaud. Il y a bien l'histoire d'un tableau perdu, pillé, volé. Tous ont renoncé à le retrouver. Le visage d'Artaud, même les envoûteurs ne peuvent le dérober. ■

Page d'ouverture
Lyne Lefebvre
Luc Dussault
1993
76 x 100 cm

Antonin Artaud
Hucleux
196 x 148 cm

Sans titre
Antonin Artaud
Fusain
Circa février 1944
27 x 18 cm

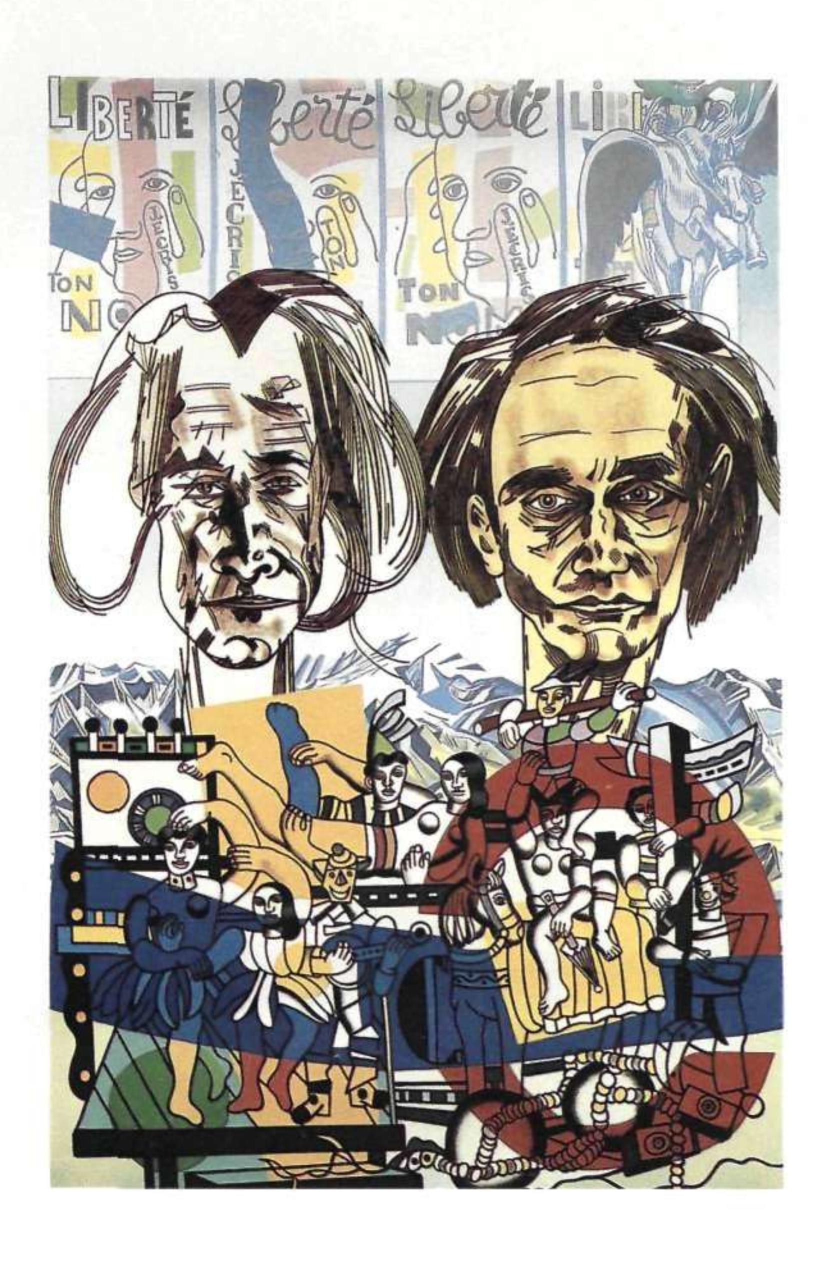
Martine Dumont est conservatrice invitée à la Galerie de l'Université du Québec à Montréal.

* Les passages en italiques proviennent des œuvres complètes d'Antonin Artaud



Antonin Artaud
Stani Nitkowski
Huile sur toile
3 février 1993

Qui nous fait face



Léger
et Antonin Artaud
Erró
193 x 130 cm

BERNARD NOËL

Il arrive qu'on voit ce qui n'est pas visible: cette chose apparaît le plus souvent sur un visage, à moins que son apparition n'en prenne la forme. Vouloir saisir ce qu'on a vu donne conscience d'un langage propre au regard, mais les mots s'en mêlent aussitôt parce qu'ils circulent dans l'espace de la vue comme les globules dans notre sang: ils y montent la même garde et absorbent tout ce qui leur est étranger. Quand l'invisible est redevenu un mot, l'œil ne voit plus que le mur raisonnable, qui est la peau du monde.

Nous allons du clair à l'opaque, tantôt aériens et ouverts, tantôt bouclés dans notre fermeture. Toutefois, le règne absolu de la langue nous concède d'observer que, si la vue est un sens, elle l'est doublement car sa capacité d'informer ne l'empêche pas de se tourner vers elle-même et de se comprendre. Informant, elle va comme une ligne: comprenant, elle se dresse et génère un espace qu'elle anime. C'est alors, par exemple, qu'elle voit la chose désignée par le mot «présence», et qui est une qualité naturellement obscure pour la vue bien



Portrait d'Antonin Artaud
Pierre Courtens
1946
54 x 45 cm

qu'il lui arrive de paraître sur un visage, et même de l'illuminer.

Les mots se posent sur les choses, les effacent et font circuler à leur place un mouvement qui nous occupe au point de nous combler. Ce mouvement est renouvelable parce qu'en se nommant il trace sa propre mémoire; celui du regard ne l'est pas: il parcourt au lieu d'énoncer, et son parcours est un savoir qui se dépense à l'instant. Ainsi peut-il voir l'invisible et le perdre faute de savoir immobiliser cela même qu'il fixe.

Ne parlons-nous pas de notre regard afin de métamorphoser sa nature éphémère en durée? Et n'avons-nous pas oublié que l'acquisition de la durée se paie toujours d'un aveuglement? Les mots peuvent bien répéter ce qui fut, mais ne peuvent pas en répéter la vue.

On devine dès lors l'urgence d'inventer une nomination visuelle, et qui ne fasse pas s'évaporer la présence dans les traits de sa reconstitution, mais tout au contraire la saisisse telle qu'en elle-même dans l'instant de l'apparition. Tout portrait est au fond une empreinte, et toute représentation visuelle voudrait sans doute l'être afin de ne pas offrir seulement une image, mais la présence réelle. Le voile de Véronique est plus exemplaire que les raisins de Zeuxis: il montre réellement la Sainte Face tandis que la perfection illusoire du peintre trompe seulement les oiseaux. De même le Saint Suaire annonce la projection photographique, et d'avance en exprime tout le sens, qui n'est pas de fixer la ressemblance, mais d'attraper le dernier souffle.

Le portrait qui reflète uniquement les traits avec exactitude n'est qu'une morte illustration de l'identité la plus superficielle: il est humain d'avoir un nez, une bouche, des yeux, et sans doute cela fait-il un visage, mais qu'est-ce qu'un visage qui ne dit rien de plus que la forme humaine? C'est en somme un visage limité à sa visibilité. On peut lui reconnaître l'intérêt de désigner un tel, et non pas tel autre, mais combien de temps durera cet intérêt? L'empreinte de la seule identité est bientôt un creux vide, où passe un inconnu.

La ressemblance n'est qu'un support: ce n'est pas elle qui nous arrête, mais toujours en train d'apparaître dans ses traits, toujours accroché à eux comme un souffle, toujours les illuminant d'un éclat sans cesse rené, c'est l'invisible — autrement dit l'émanation permanente d'une chose sur laquelle on peut essayer les mots «vie», «caractère», «personnalité», «présence» ou même «immortalité» sans dire d'elle plus que des nuances pareilles aux moirures que la lumière fait remuer sur l'eau ou à travers les feuilles. L'étrange est que cela, qui est la fugacité par excellence, puisse être fixé sans rien perdre de sa qualité, et défier le passage du temps, alors que ce passage est justement l'aile qu'on sent battre au fond de sa matière: invisible et cependant visiblement révélée.

Le véritable portrait est l'empreinte de ce qui ne laisse pas de trace. Le pouvoir de la peinture ne serait-il pas de faire surgir cette trace directement dans nos yeux? Artaud écrit que le visage humain est une revendication: «La vieille revendication révolutionnaire d'une forme qui n'a jamais correspondu à son corps...» Peut-être, habité par cette revendication, le portrait fait-il germer dans l'espace, et dans notre vue, la forme d'un corps nouveau? À moins que la rencontre de nos yeux et du portrait ne leur révèle la présence qu'ils recherchent, et qui est celle du corps dont ils voudraient être le regard?

Le portrait qui a sur nous cet effet est toujours le portrait de l'Autre. Qu'il ait pour légende Dupont ou Artaud, l'Autre est en nous cet invisible Je qu'il nous faut doter d'un visage pour le tirer enfin derrière nos yeux, le précipiter dans le visible et le VOIR... ■

Bernard Noël est écrivain et poète. Il vit à Paris.



Artaud Bouche d'incendie
Marc Desclozeaux
Collage
18 x 24 cm

L'apparition des visages



MOI, POÈTE,
J'ENTENDS DES VOIX
QUI NE SONT PLUS
DU MONDE DES IDÉES
CAR LÀ OÙ JE SUIS,
IL N'Y A PLUS À PENSER.
ANTONIN ARTAUD

PAUL-CHANEL MALENFANT

Tu sombres en ce lieu, là où se trouve la lampe qui allumerait ton visage. *Le vertige, par les langues de feu, laisse au* blanc libre cours. Les paupières closes sont des choses, lisses écailles, pétales chauds, pierres plates posées sur le sommeil. Il y a là une fatigue du monde quand les bruits de la terre percent l'oreille et la chevelure donne à penser les grands vents en dérive sur la mer. Visage, gisant crispé sur sa fièvre. Tu épelles la nuque, le lobe, tous espaces du corps qui réclament le geste. Point de fuite des flammes, la ligne erre.

Intensément imagine ce rêve parmi des ogives d'églises romanes, avec des chevaux majuscules entre les orgues et des confettis de cirque. Tout le pourtour est recueilli dans le silence, dans la dissolution lente de la face qui pense, penchée. Les lèvres sont *cousues sur la langue maternelle, petite* mèche de peau avalée. Tu reposes dans la soif. Tu regardes les larmes sur la mousse des fontaines. Alors, l'eau vient à la bouche du dormeur qui s'enlise, lavis. Et l'eau vive retourne toujours à la forme parfaite de l'eau.

Abstractions faites des formes: pour l'éclosion, pour le profil seul d'un oiseau. Le cercle multiplie les courbes, seins qui saillent, ronds dans l'eau, clair de lune ajouré. L'esquisse fait état de la terre inachevée parmi les tiares et les insectes, entre les poings crispés et les filles nues dans la rhubarbe. Tu marques le seuil, tu

Portrait Automatique
André Masson
Dessin
1925



Artaud
André Masson
Dessin à l'encre
1940
51 x 43 cm

broies le noir et le fusain, tu dis la dispersion des choses. Et l'encre s'allume au verso, fait rare. Le pointillé renverse les horloges et l'illusion du sang qui suit son cours. Toutes phrases, fragmentées.

La terre tourne dans la disparition des espèces. Innombrables, les yeux clignotent comme de petits néons fous sur les rives et les villes; la pensée passe partout. Interstices, trous de mémoire. L'image invente des histoires, hiéroglyphes, taureaux tracés sur les parois, cœurs griffonnés à la hâte. Il s'agit de voir plus loin que la ligne d'horizon, de passer la frontière de peau des paupières. Et toujours plus juste que les mots la trace des visages dans l'espace du rêve.

Car l'encre rêve toujours du noir au-delà des brûlures de la danse et du fouet. Rythme du corps exalté dans ses syllabes, petits parvis de cendre parmi les tourbillons: le centre flambe déporté vers la droite. Nombre d'or. *Point d'équilibre*. Des gestes il ne reste plus que des simulacres de gestes; l'âme tournoie vers le vide, derviche. La plume crépite dans les fours crématoires, crisse avec les ossements, les étincelles. Et la colombe brûlée vive entre les mains s'envole sur la marge.

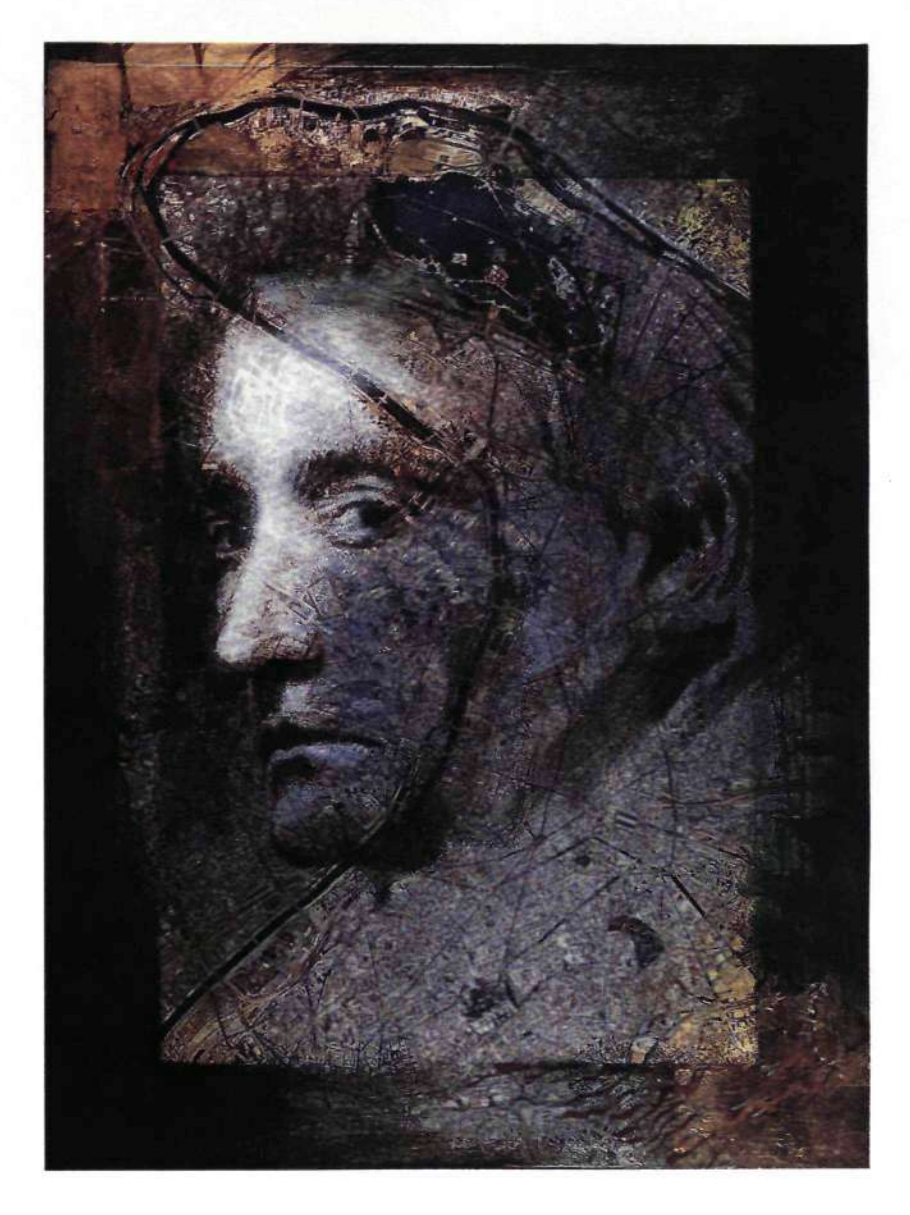
Taches, graffiti, ratures, les matières trompent l'œil. Tu penses à l'effondrement des colonnes vertébrales, aux décalques d'anatomie après l'invasion des lignes de feu. Épure. La mère massive est réduite au silence, des anges passent entre les courants d'air. Soliloques des oiseaux qui se frappent contre les vitraux. Théâtre d'ombres: voix éteintes par l'entrecroisement des couteaux sur la mine de plomb. Figure de Rorschach, l'iris retient cette virgule, flamme noire issue du partage du noir, en guise de nom de fourrure. Repentir ou signature?

Toute trace inscrit l'espace de la pensée. Tu regardes droit le centre, parmi les balafres et les rides, et tu pointes du doigt la tempe du soupçon. Tu ne fixes ni l'idée figurative, ni le paysage qui s'abolit dans les angles mais cet espace seul qui ressemble à ce qui se passe pendant la mort. Scènes. Passé simple où les formes se diluent. Tes yeux crèvent les yeux des serrures où tu déchiquètes les filles de sel entre les convulsions et les tremblements de pères. Triangle, le menton fuit, vers le vide, les villes blanches et dévastées. Et seule la nuque, arbre d'ancêtres, tient à la page le corps vacant.

Intensément imagine ce corps à la faveur d'une face de suaire ou d'asile. Les miroirs crépitent dans les pays étrangers. Le sexe est seul comme un souvenir sans mémoire et les jambes balaient le sol. Tu remontes au front, surface sonore, pour la répétition de l'alphabet, pour la moelle épinière. Esquisse. Matière première. Tu reviens au sourire, entre la moue et l'appétit; affût des lignes, des commissures. Grandes lèvres closes en plein visage, doubles lanières de peau scellées par la folie: de l'idée même de Dieu. ■

Paul-Chanel Malenfant est écrivain et poète.

Décollation



PIERRE OUELLET

Shadow
Temple damunt tela
Antoni Taulé
1989
130 x 97 cm

Le modèle pose, pour son portrait, la tête sous le couperet: son âme sur le tronchet. Plus que toute peinture, le portrait est *cosa mentale*: pauvre chose mentale gisant dans le panier, d'où le peintre subrepticement la tire par les cheveux, tout comme Persée Méduse, l'élevant devant nos yeux où elle se fige — tableau vivant ou nature morte? L'être peint est de la *chose mentale* pure, que son visage enlevé, ôté au tronc, représente dans ses rides, où un peu de douleur reste, aux couleurs vives, de l'étêtement à cru que son passage dans la peinture lui a fait subir: affront à nu. Le portrait, on le sait, coupe la tête du modèle: montre l'être à hauteur de cou, de buste, sans le socle de son corps, rejeté hors-champ. Les autoportraits d'Artaud en sont l'exemple, violent: on dirait que des gouttes de sang perlent du col, là, qui témoignent de cette coupure.

Leiris dit de l'autobiographie qu'elle est «décapitation» — produisant «le même effet que Judith: elle détache la tête du corps, éloigne de lui-même celui qui entreprend de se représenter»[1]. L'autoportraituré, Judith et Holopherne entremêlés, vit un tel détachement de soi que sa tête et son corps ne se touchent plus, indifférents l'un à l'autre. L'aimant qui, vivant, les collait par les épaules, voit dans la peinture ses pôles renversés: chef et torse se repoussent, se haïssent. Les dessins d'Artaud trahissent cette automutilation qu'est toute *biogravure* de soi, graphie vivante du moi dans la matière colorée du corps coupé de l'âme, haï du cœur et de l'esprit, où son propre visage s'expose à l'infini. Ils montrent que le cordon ombilical des nerfs et des veines qui rattachent le tronc aux limbes de l'esprit est à jamais coupé: la tête flotte, depuis, dans le *no mind's land* de la peinture, mentalité réduite à l'état de chose, *cosa* de boue colorée où l'on reconnaît une face, parfois, côté pile de l'être, souriant indécemment de son plus beau rictus.



Portrait
de Antonin Artaud
James Pichette
1946
30,5 x 23,5 cm

L'autoportrait montre le guillotiné, en soi, qui prend sa tête entre ses mains, comptant au rythme de son pouls les battements sourds de sa pensée, quand ses ultimes réflexes le précipitent contre le vide. Le visage peint clame que l'être est étêté: je ne suis qu'une tête qui vole, crie le modèle, jeté hors de moi dans ce chef volant, tombant, qui me laisse coupé en deux, l'autre partie de moi-même hors du tableau, infigurée. C'est l'inaptitude d'une tête à prendre corps que le portraitiste représente, ou d'une pensée à s'ancrer vive dans la chair du ventre, à se greffer aux membres. Voyez Masson, qui casse Artaud au cou, avec une telle précision! — celle du scalpel qui dort dans tout crayon, et que la main du peintre éveille. Cette cassure — cette cassation: elle annule les droits du corps — recoud en fait, dans le blanc qui l'auréole à l'infini sur son support de papier vierge, la tête du modèle sur l'évidente inapparence de son esprit, infigurable. Le chef, qui est pèse-nerf de la racine des cheveux à la plante des pieds, est recollé à l'âme, directement, qui lui couvre la face, voile de Véronique sur le regard, cataracte de pure lumière dont sa vue souffre — et la nôtre avec, pétrifiée par un tel improbable collage: miracle aveugle, misérable mirage.

* * *

Le peintre saisit le modèle par le cou, au moment précis de sa *capitulation*, la tête sur le billot, quand plus de chef, déjà, ne le domine. Laissé à lui-même, sa tronche, bille et bouille confondues, sous le tranchant du peintre, l'être figuré devient le Grand Défiguré, sa tête pendue au mur tel un trophée, veau d'or et de papier où l'esprit pur s'est incarné. Le portrait est tableau de chasse: il fait une hure de toute figure, serait-ce celle du pape — chez Vélasquez ou chez Bacon — sinon celle de Dieu — chez Artaud même, qui lui peint des yeux dans sa propre face, nimbée de gloire, épiphanie du cri. Le modèle est proie, victime: ce tas de boue, informe, où la matière colorée le dispute au papier vierge, est ce qui reste de soi après la curée. L'être en proie à l'être, dans tout portrait de soi, peint à tue-tête ce qui le dépeint, hurlant avec les chiens. Le pinceau touche là où le bât blesse: l'œil du portraitiste ne voit que le défaut de la cuirasse, comme Pâris pointe sa flèche sur le talon d'Achille.

Je pense à Montefeltro, à son profil cassé, que Piero della Francesca défalque de son corps tout armé, puis découpe à la lame, lui creusant le nez, entre les yeux, morceau de flair envolé net. Piero décapite, mais défigure aussi. Blessure au front, honneur de guerre ou flétrissure, son *condottiere* à l'allure fière et triste, comme j'imagine à Dieu après la crucifixion du Fils, dévisage au loin, et ainsi Dieu Satan, Sigismondo Malatesta, le prince à la *«mauvaise tête», au «chef malade», et* porte lui-même sur son faciès, dont on ne voit jamais que la coupe, la tranche, la trace du «mal» ou de la malédiction, tache de mort comme on dit tache de naissance, signe funeste comme on dit signe particulier, indice, fiche signalétique du cœur, bleu de l'âme, bavure de l'esprit, tache d'essence comme accident de l'être: une ablation du corps entier dont rien que le défaut reste perceptible. Les portraits sont signalement, retiennent de l'être peint la tare aveugle, tache de vin, tache de lie, *envie* qui barre non tant le crâne de chair et d'os que le visage de l'esprit. Artaud a inventé l'autoportrait-robot: en quelques lignes et quelques marques il donne à voir l'homme recherché qu'il est pour lui — perdu, victime de l'âme en fuite dont il met la tête à prix à chaque portrait qu'il tire. Il ne se manque pas: visant le cœur à chaque trait qu'il dessine du visage qu'il s'imagine, marqué au fer de ses propres nerfs, durcis, durillon de l'être à l'emplacement de l'esprit. Photométrie de la pensée que ces dessins — où c'est l'intensité du mal qui est captée, côté victime, côté coupable, où une même douleur rayonne, que l'on mesure avec des cris, et force gestes sur le papier: tiqueture, moucheture, semis de taches de rousseur, roussi d'une face qui se meurt, brûlée d'amour et de désir. Visage en vrac — et mis à sac: à feu, à sang.

Les portraits déclarent la guerre aux

visages: la guerre chirurgicale, comme celle que Piero fit au nez de Montefeltro. Toute peinture est champ de tir, appelé champ de vision. Ce qui est visé se cache, derrière les lignes ennemies, d'où il faut au peintre le débusquer: à coup d'œil vif, perçant. Ses armes sont ses pupilles, qui grossissent tout: jusque l'invisible. Loupe aveugle, l'iris du portaitiste fait d'une paille une poutre. Il peint l'odalisque autour du grain de beauté sur sa joue, dont elle devient l'aura, et le Vilain autour de son furoncle. C'est sa façon de vaincre: montrer le «défaut», là, autour de quoi tout l'être se déploie, vit et meurt — à la merci d'un regard. Voyez Ghirlandajo: son vieillard, au Louvre, doté d'un nez bulbeux, bubonné, montre à nue la croûte qu'est toute peinture sous les pustules de ses pigments, avant que Vincent vienne, cinq siècles et des poussières après, les faire ressortir, hautes en couleurs, tumeurs des pâtes et bleus des huiles, belles ecchymoses des encres et des pastels — lui dont l'oreille coupée rappelle de loin le nez cassé du *condottiere*, et par-delà encore: le corps démembré d'Osiris, ou bien celui d'Orphée, dont la peinture de portrait est la lente et la savante reconstitution, à partir du seul visage auquel manque toujours un morceau: l'âme envolée loin, oreille interne devenue sourde au rêve.

* * *

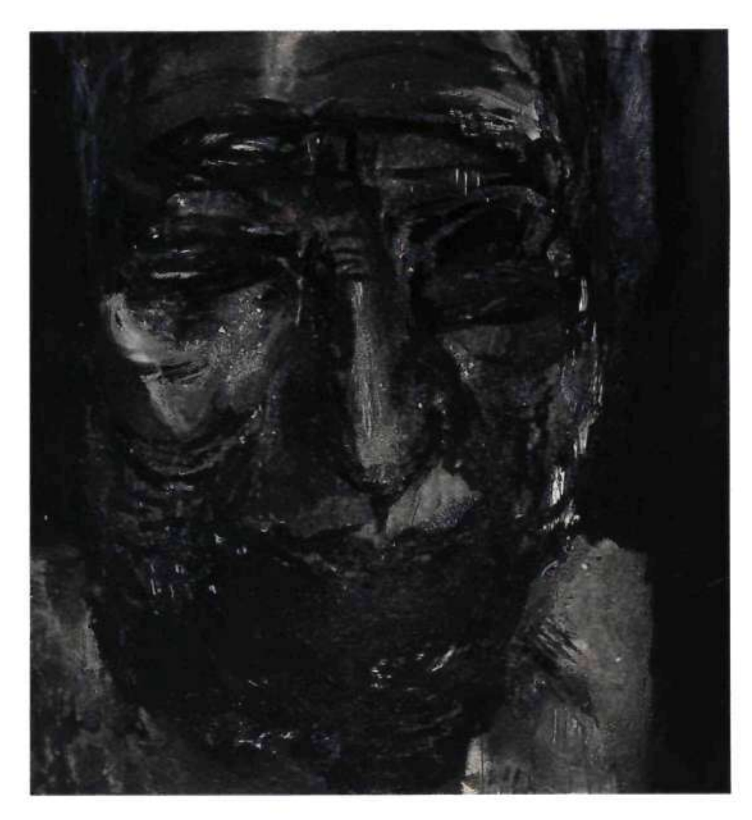
Le portraitiste peint la «mauvaise tête», tel ce miroir de Malatesta qu'est le grand duc de Montefeltro, hiératique hibou des Marches, mais peint aussi, plus subtilement encore, le «mal de tête» mué en Visage: Artaud et ses migraines, Bacon et ses névralgies faciales, Van Gogh et ses céphalalgies. Hucleux reproduit à une nervure près cette tension de la face dans la névrite, quand la composition du tableau tient tout entière à cette innervation de l'esprit, que le pinceau pince, harpe des traits tirés par le peintre, ou que la couleur énerve et le toucher irrite, cordes focales de l'œil en larmes, en cris. Ernst peint l'intérieur du migraineux: le contenu de sa migraine, tout en volutes qui ne montrent plus la tête décollée sec mais le cerveau volant, le long ruban de sa pensée déroulé dans l'air, queue de comète filant vers son trou noir. Il prend ses idées au vol, parmi les plus sombres, et les colle sur l'improbable visage où l'âme d'Artaud pousse et repousse, irruption cutanée de l'esprit aux prises avec le corps qui manque à tout portrait, où l'on ne décapite pas tant que l'on «décorpsifie», la tête laissée sans socle, ne reposant que sur ses seules neurasthénies. N'est-ce pas ce fleuve de nerfs, aussi, ces grandes nervosités en flamme, que Masson peint sous le regard éternellement clos du Mômo? Et ce brouet d'images, qu'Erro donne pour fond informe aux cauchemars du Pèse-nerfs en personne, n'est-il pas réseau névralgique encore, ses incessantes synapses, cruelles et dérisoires, faisant passer sans médiation de l'art de Léger à la gravité d'Artaud et inversement, à la vitesse de l'électro-choc?

L'homme porte ses nerfs sur son visage, rides tendues, comme sont les lignes de la main de ceux dont on prédit dès l'enfance qu'ils seront fous et mourront d'un cancer du proctos. Voyez les portraits du Môme par lui-même: des têtes tétanisées. Ce masque, partout, est macula: tache d'huile du fond de l'œil qui envahit la face, jaunisse de l'âme, varicelle des nerfs dont le visage souillé, ridé d'encre et de graphite, montre qu'elle a touché le cœur, et qu'on n'en peut plus. Le coup de pinceau est coup de butoir, à répétition, à perpétuité, sur l'entêté qu'est l'homme tenant à sa face, têtu de l'âme et de l'esprit, dont l'existence est capitale, butor fonçant de front dans le tableau: il s'y fracasse le crâne, à chaque passe de muleta, canevas de sang dont le peintre tend le miroir à son modèle piqué au vif. Le portrait n'est rien: que ce casse-tête mental; le portraitiste: que ce casse-cou psychique, cascadeur du cœur dont les sauts périlleux sont le pouls accéléré de la pensée quand elle se risque à la peinture. Ces éclats de matière, là, qui semblent tantôt un œil, tantôt une bouche, partout de la chair à cerveau et de l'os mental — comme chez Bacon, chez Auerbach — ne sont jamais que les restes fossilisés de la boîte crânienne, crâneuse, d'un entêtement de l'être à exister. Boîte noire du crâne, qui enregistre tout d'une vie vouée à la catastrophe: au crash aérien, icarien, de l'âme dans l'eau morte — le peintre l'ouvre, infiniment, conserve où la mémoire des noms et des visages marine depuis des siècles, défiant le Temps. Ce qu'il trouve: une autre face à l'être — l'âme de la grimace. Âme-tronche sur un homme-tronc: hors vue, hors vie. Ce visage est le membre absent que le modèle mutilé ressent encore remuer sur ses épaules, souffrir et exciter le cœur, plusieurs années après l'ablation. C'est le sourire de l'acéphale, dont rien ne reste que le faciès défait par l'hénaurme rire de l'esprit, qui envahit le visage: autoportrait de Dieu au masque d'Homme.

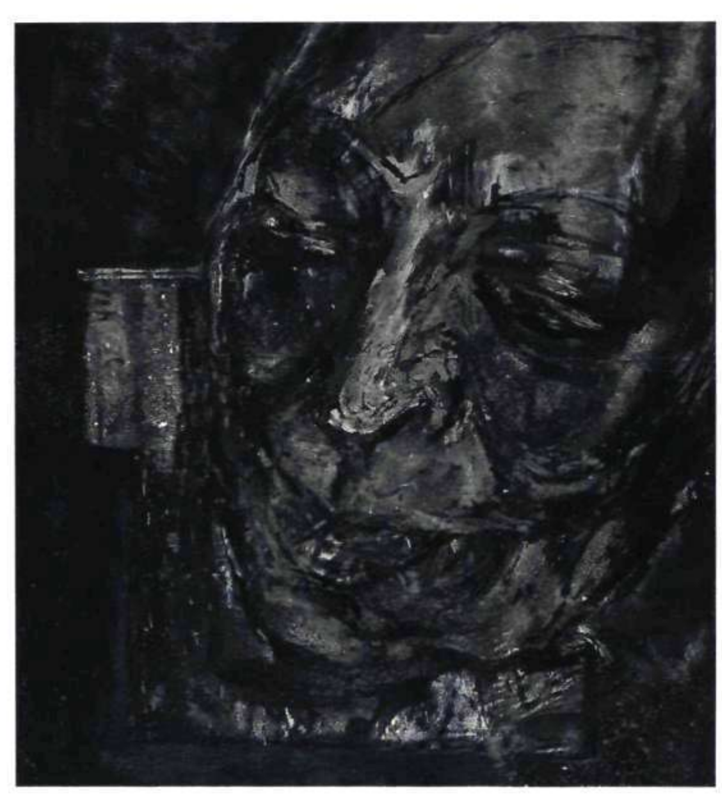
Occire et occiput ont même origine: dans l'occident extrême où la tête humaine vit son ultime crépuscule, passant sous l'horizon de la peinture, derrière la barre de son portrait. La nuit se fait sur son Visage, qu'une cicatrice éclaire quelques instants: entre ciel et terre, où se referme à jamais la plaie de notre aveuglement. Peindre Artaud de face, c'est figurer tout homme de dos: dans son vis-à-vis avec sa vie finie, fuyant derrière. Hucleux, Ernst, Masson, Erro et les autres dépeignent cette peine capitale qu'a l'homme à vivre et à mourir, souffrant d'être soi dans le portrait qu'il projette, ombre sur sa vie, dont une imaginaire danseuse aux sept voiles lui



Portrait de Henri Pichette
Antonin Artaud
Dessin
1947







Portrait
de Paule Thevenin
(triptyque)
Chantal Petit
1991
2 x 2m

révèle bientôt, servi sur un plateau d'argent, qu'il est à jamais coupé de l'être, et détaché du corps des vivants. Mutation du visage en Vision, où la nudité dévoile plus de nudité: si le visage, dans le portrait, est toujours nu, le pigment le voile d'une nudité plus crue. Celle, obscène, de l'esseulement — car tout portrait isole la tête de son modèle du monde qui l'entoure, dont la nudité, dans le fond resté vierge du tableau, contamine le regard vide du sujet, où rien ne se reflète que son improbable mort éternellement fixée, le jetant dans le plus grand des dénuements: l'absence d'un être à regarder, à contempler, à désirer. Le sujet est mis face à lui-même, seulement, qui fait écran entre son œil et nous, son visage peint et ce mur aveugle, au loin, qu'est notre propre regard de spectateur. Un malaise nous vient devant ces toiles et ces dessins: on dirait qu'on y a enroulé dans le linceul coloré de l'Art tous les visages dont on a dû faire son deuil au long d'une vie. Artaud portraituré les représente tous: dans sa façon d'être seul, montrant l'absence d'où il vient — vers nous, sans jamais nous atteindre qu'*au cœur*, directement, qui bat plus vite d'apercevoir soudain, sur cette face d'huile et d'encre, tel revenant de notre vie enfouie, visage d'un père ou d'une mère, visage d'enfant, de l'homme et de la femme aimés, qui nous regardent en vain, par-dessus le mur de leur disparition. ■

Pierre Ouellet est écrivain et enseigne à l'Université du Québec à Montréal

Note

1 *Michel Leiris, Journal, Paris, Gallimard, 1992, p. 20.*

Entre répulsion et révélation

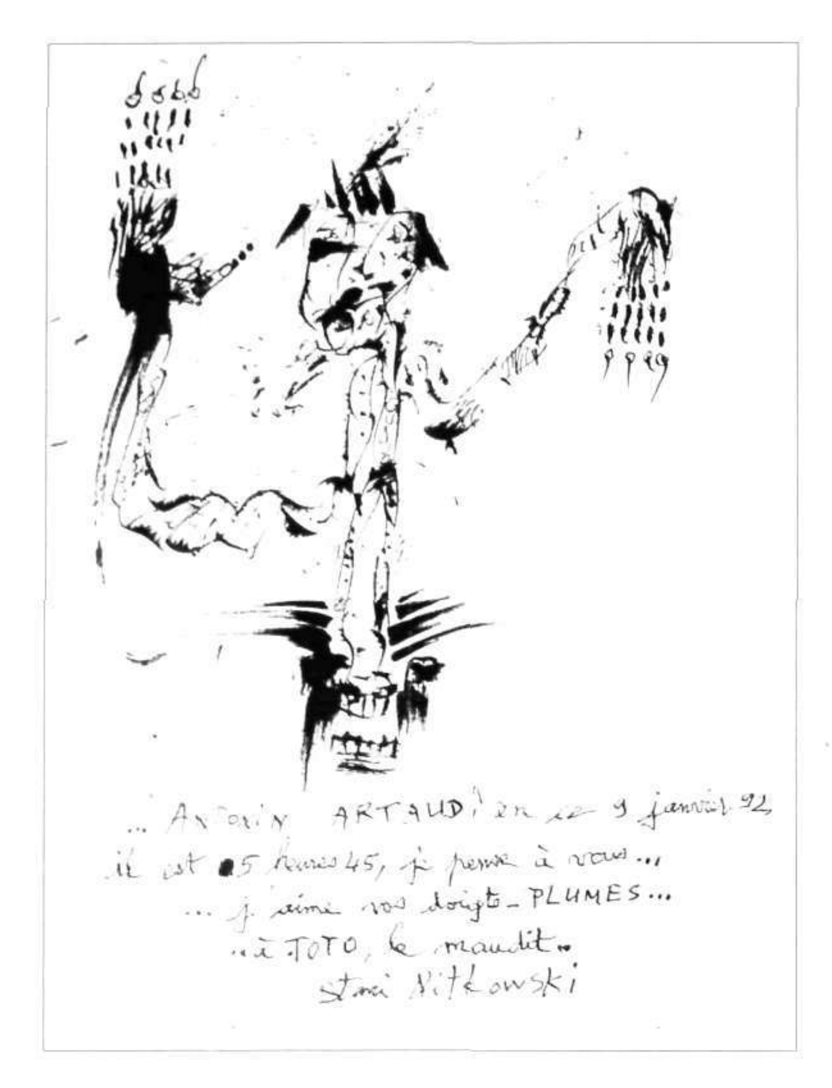


ROBERT MARTEAU

A. Artaud, médiumnique
Pierre Courtens
Huile sur toile
1985
50,5 x 50,5 cm

Quand j'y repense, c'est comme s'il n'y avait jamais eu aucune étoile au-dessus de la rue Saint-Jacques, laquelle pourtant en droite ligne, sans hésiter, se lance, du pied de la tour du même nom, en direction de Jacques-de-Compostelle. Et, comme on dit, je m'en souviens comme si c'était hier: l'hiver régnait, opaque, dans cette tranchée, où on mangeait peu, ne se chauffait pas. Paul Valéry à deux pas de là donnant son cours de Poétique et, serré dans son manteau à col de velours ras, roulant sa cigarette de gris. Je me rappelle parfaitement avoir assisté à cet intime cérémonial. Je me rappelle avec non moins d'acuité avoir acquis, dans une librairie de ladite rue Saint-Jacques, *Van Gogh, le suicidé de la société* et, dans le même lieu, un jour ou l'autre, les *Lettres de Rodez*, *Artaud le Mômo*; aussi: *Pour en finir avec le jugement de Dieu*.

Comment ai-je perçu le cri d'Artaud, moi qui, nouveau venu, ignorais tout de ce qui se passait et s'était passé à Paris? Artaud, c'est un nom qu'avant je n'avais jamais entendu, mais je crois qu'à l'époque je le voyais parfois accroché à une couverture de revue qui reproduisait un portrait de torturé. Un ami, apprenti-comédien, ne jurait que par *Le Théâtre et son double*, alors introuvable. Il se le fit prêter, et le prêta. Dernièrement, c'est-à-dire plus de neuf lustres après ce que je viens d'évoquer, alors que j'avais feuilleté la veille l'album *Artaud. Dessins et portraits*, la nuit, au-dessus de la rue Saint-Jacques, devint blanche. J'en cherchai la cause et compris presque aussitôt que ça ne pouvait être dû qu'à l'extraordinaire éclat des Pléiades. Je ne pouvais pas, en cet instant précis, ne pas me remémorer le message de Nerval (val



Antonin Artaud
Stani Nitkowski
Encre de Chine
9 janvier 1992
21 x 29 cm

noir) à sa tante, message écrit à deux pas de la tour Saint-Jacques au commencement de sa dernière nuit, celle du 24 janvier 1855: «Ma bonne chère tante, dis à ton fils qu'il ne sait pas que tu es la meilleure des mères et des tantes. Quand j'aurai triomphé de tout, tu auras ta place dans mon Olympe, comme j'ai ma place dans ta maison. Ne m'attends pas ce soir, car la nuit sera noire et blanche.» En février, les Pléiades sont en notre ciel jusqu'à minuit; en janvier, jusqu'à trois heures. Dieu merci, le rêve m'avait si bien imprégné de sa candeur qu'il persistait au moment du réveil et restait en quelque sorte imprimé en moi. Je sus immédiatement relier la nuit blanche à Nerval, aux Pléiades, à Artaud, pour la simple raison que ce bouquet de perce-neige, aussi bien que cette poignée de rosée nivéenne, tout simplement est le passage que le chamane emprunte, ayant escaladé le bouleau de vif-argent, pour passer de la terre au ciel. Puis, plein de la parole des dieux, démons, esprits, il descend pour dire l'indicible. Il a dit, par Rimbaud: «Je est un autre», soit: je est un, mais altéré, dédoublé. Et c'est au cours de ce voyage vertical qu'il en vient encore à déclarer:

Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir.

La tour Saint-Jacques est un mât totémique en même temps qu'un hermès qui marque le lieu des opérations auxquelles procéda Nicolas Flamel en compagnie de Perrenelle, son épouse. C'est en ce lieu que Flamel résolut les énigmes du livre, acquis pour *deux florins, livre doré, fort vieux et beaucoup parge qui n'était point de papier ou parchemin comme les autres, mais de déliées écorces (comme il me semblait) de tendres arbrisseaux*; résolution qui ne vint qu'après le pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle, au cours duquel il se lie d'amitié avec un *Médecin Juif de Nation, et lors Chrétien, appelé Maître Cnaches*. «Notre voyage avait été assez heureux, poursuit Flamel, et déjà, depuis que nous étions entrez en ce Royaume [de France], il m'avoit très-véritablement interprété la plupart de mes Figures, où jusqu'aux points même il trouvoit de grands mistères, (ce que je trouvois fort merveilleux), quand arrivans à Orléans [or-léans = or là en dedans], ce sçavant homme tomba extrêmement malade, affligé de très grand vomissements, qui lui étoient restez de ceux qu'il avoit soufferts sur la Mer [...] Enfin il mourut sur la fin du septième jour de sa maladie [...] Qui voudra voir l'état de mon arrivée, et la joye de Perrenelle, qu'il nous contemple tous deux en cette Ville de Paris sur la Porte de la Chapelle de S. Jacques de la Boucherie, du côté et tout près de ma maison où nous sommes peints, moi rendant grâces aux Pieds de S. Jacques de Galice, et Perrenelle à ceux de S. Jean, qu'elle avoit si souvent invoqué.»

Sur le chemin de Galice (c'est-à-dire du lait virginal dont est nourrie la Pierre), ou de Compostelle (compos stellæ = maître de l'étoile), la *seule étoile est morte*. Le grand *Theatrum Chemicum* n'a plus de lieu, plus d'action, plus de mémoire. La Révélation (primitive) n'est plus transmise. C'est à une réalité effrondrée, à un opéra sans opérations que va, suivant la loi de son fatum, se trouver affronté l'*ingenioso* (sans *genio* = sans malice) *caballero* du pèse-nerfs. Il serait opportun de citer tout le chapitre du *Théâtre et son double* qu'Artaud intitule «le théâtre alchimique». Nous nous contenterons des quelques lignes que voici: «Il y a entre le principe du théâtre et celui de l'alchimie une mystérieuse indentité d'essence [...] Ces conflits que le Cosmos en ébullition nous offre d'une manière philosophiquement altérée et impure, l'alchimie de ne permettre à l'esprit de prendre son élan qu'après être passé par toutes les canalisations, tous les soubassements de la matière existante existante de l'avenir. Car on dirait que pour mériter l'or matériel, l'esprit ait dû d'abord se prouver qu'il était capable de l'autre, et qu'il n'ait gagné celui-ci, qu'il ne l'ait atteint, qu'en y condescendant, en le considérant comme un symbole second de la chute qu'il a dû faire pour retrouver d'un manière solide et opaque, l'expression de la lumière.» ■

Robert Marteau est écrivain et poète. Il vit à Paris

Le vrai travail est dans les nuées

MICHEL CAMUS



A.A. 46
Pierre Courtens
1946
42 x 53 cm

Il y a un dessin post mortem d'Artaud. C'est celui que par un étrange lapsus il a daté de décembre 1948, neuf mois après sa mort. Neuf mois instantanés, le temps d'une grossesse fulgurante, le temps d'accoucher de l'autoportrait le moins torturé et le plus ambigu de son œuvre. Il avait dit à Paule Thévenin en le signant: «C'est moi sur la route des Indes il y a cinq mille ans[1].» Sur l'épaule droite, une tête douloureusement méditative, aux yeux fermés, aux lèvres crispées. De cette tête plutôt féminine, il aurait dit: «C'est la tête qui m'oppresse.» À droite pour nous, une main démesurée, déformée, aussi grande que la tête de l'autoportrait. Une main accusatrice reliée par un influx nerveux à la tête oppressante. On ne peut supprimer cette main monstrueuse sans atténuer la force de l'ensemble. Au centre, un objet indiscernable, une cafetière selon lui. À l'envers, on y découvre un superbe phallus, au gland bien dessiné, avec deux boules de lumière en lieu et place des testicules. (Retour du refoulé?) Le visage est émacié. Le côté gauche (le sien) est humain. C'est son autoportrait sensiblement vrai. L'œil gauche se voit voir comme dans un rêve éveillé. Le côté droit, à l'œil blanc et sans regard, est mythique. Ce n'est plus Artaud et c'est un autre lui: un dieu inconnu, «la matérialisation d'une force intelligente en étroit rapport avec ce que nous appelons la fatalité», un dieu figé dans son insensibilité, étranger à ce «monde psychique incrusté comme un morpion sur le physique qu'il incube ou succube en prétendant l'avoir formé». Artaud sait, comme Jean Carteret après lui, que l'homme n'est pas encore né, que l'homme en devenir n'est qu'un être de transition.

Pour peu que notre regard s'attache à l'un ou l'autre dessin d'Artaud plus chargé que d'autres, une étrange magie contagieuse s'en dégage et nous contamine. On ressent le même malaise devant les formes de cire ou d'argile de certaines statuettes d'envoûtement, fussent-elles chargées de nous désenvoûter. On soupçonne chez Artaud des opérations occultes dont le but à première vue nous échappe. Trente ans après l'exposition de 1947 à la galerie Pierre, j'ai organisé à la librairie-galerie Obliques une exposition des dessins et portraits d'Artaud. Une équipe de télévision est venue les filmer. Le film a pris feu lors du développement. Aucune forme n'est inoffensive, surtout quand elle est chargée de forces comme le sont les œuvres d'Artaud. «L'intensité des *formes* n'est là, disait-il, que pour *séduire et capter une force* qui, en musique, éveille un déchirant clavier.» C'est une des clefs pour sentir ses «dessins-écrits», lui qui s'est toujours, au nom des forces de vie, révolté contre les formes de mort. Sans force, la forme est morte. Sans énergie, le corps est comme mort. Sans intensité, la conscience est somnolente. «Prendre conscience exige une force et la mort est une question de force. Si nous cédons, nous sommes perdus, nous perdons la réalité.» La réalité d'Artaud n'est pas la nôtre.

Lorsque Artaud s'en prend au visage humain, c'est pour en dénoncer la forme: «La force vide, un champ de mort. La vieille revendication d'une forme qui n'a jamais correspondu à son corps, qui partait pour être autre chose que le corps.» Selon lui, «le visage humain n'a pas encore trouvé sa face». Lui, Artaud, entend la lui donner. «Le visage humain porte en effet une espèce de mort perpétuelle sur son visage dont c'est au peintre justement à le sauver en lui rendant ses propres traits.» Et c'est bien la force de vie qui les habite sous le masque des formes qu'il s'acharnera à capter dans les visages de ses amis. Quelques-uns de ses purs portraits, sans





Portrait de Paule Thevenin
(diptyque)
Chantal Petit
1991
1,85 x 3,70 m

écrits, sans graffiti, sans gris-gris, sans éléments étrangers à leur figuration, ne font énigme que par la présence de leur apparition. Ils sont signes de vie de mystérieuse intériorité humaine et plus qu'humaine. Aux yeux d'Artaud, ce ne sont pas des œuvres d'art, surtout pas des «œuvres de simulation esthétique de la réalité». C'est la vérité qu'il cherche, c'est l'intensité, c'est la «vie haut bandée» au-delà de tout art et de toute littérature. Ce qu'il revendique, c'est la spontanéité du trait: «Coups de sonde ou de butoir donnés dans tous les sens du hasard, de la possibilité, de la chance, ou de la destinée.» Et c'est en évoquant les dessins les plus surchargés ou saturés d'écrits qu'il les voit comme «des mélanges de poèmes et de portraits, d'interjections écrites et d'évocations plastiques d'éléments de matériaux de personnages d'homme ou d'animaux». Peu importe, ajoute-t-il, «la barbarie et le désordre de leur graphisme».

Artaud reviendra souvent sur la nécessité de la négation de l'art. Nier l'art, c'est nier la forme, c'est se retourner vers son origine ou vers la source de l'énergie qui la génère. Voilà peut-être un des secrets de l'insupportable intensité d'Artaud se tenant toujours au plus près de l'intensité des sources, là où la vibration de vie ne s'est pas encore incarnée ou figée dans les formes de la mort. «Le secret c'est d'être soi-même la *source* de la poésie et cela ne se dit pas.» La source, c'est-à-dire personne...

Il y a à peine un mois entre le portrait au crayon de Paule Thévenin (27 avril 1947), portrait-portrait bien croqué, bien senti, sans plus, et le second portrait (24 mai 1947) dit *Paule aux ferrets* où interviennent écrits et magie d'éléments plastiques inattendus et incongrus. Dans plusieurs portraits du même genre sont intégrés des objets subconscients qui sont la matière même des dessins — disons provisoirement d'imagination, comme *L'exécratrion du Père-Mère* ou *La maladresse sexuelle de Dieu*. Ces derniers font partie d'une série commencée à Rodez et poursuivie à Ivry. Le Dr Jean Dequeker, jeune assistant du Dr Ferdière à Rodez, décrit la rage créatrice dans laquelle Artaud dessinait: «Je l'ai vu créer son double, comme dans un creuset, au prix d'une torture et d'une cruauté sans nom. Il travaillait avec rage, cassait crayons sur crayons, souffrait les affres internes de son propre exorcisme.» Selon Jean Dequeker (que j'ai longuement revu en Corse, la veille de Noël 92), chaque dessin d'Artaud ou chaque page écrite correspond à un processus de curation. Le résultat artistique importe peu. L'essentiel, c'est la praxis d'autothérapie, la «purge des affres». À ses yeux, Artaud n'a jamais été dément au sens psychiatrique du mot; il était schizophrène sans être véritablement aliéné au cœur de sa conscience. J'entends bien, mais cet état déjà insupportable en soi s'aggravait parfois dramatiquement. Il faut prendre Artaud au sérieux quand il écrit ce qu'il écrit à propos de sa conscience envoûtée par moments, vampirisée, incubée ou succubée. Et ne pouvant pas toujours s'écarter d'elle-même comme elle arrivait à s'écarter des mots de



Artaud en chasuble
Marc Desclozeaux
Collage
1987
53 x 69 cm

la tribu. La conscience au premier degré n'étant pas étrangère à la «souffrance du pré-natal» et à l'enfantement de «l'inné». Mais quantité de signes témoignent qu'il était le plus souvent conscient de sa maladie. Conscient aussi d'exploiter la problématique et les turbulences de sa schizophrénie dans ses écrits et ses dessins. C'est peut-être ce qui lui fait dire: «La conscience malade a un intérêt capital à cette heure de ne pas sortir de sa maladie.» Dans une lettre à Jean Dequeker, Artaud écrit: «Chaque ligne que je trace sur un dessin ou que j'écris dans un texte, représente dans ma conscience un poids sans fond à soulever, en vertu de la résistance de la conscience de tous.» Il rejoint par là une vision de l'intersubjectivité absolue des consciences qu'a mise en lumière un philosophe aussi rigoureux que Husserl.

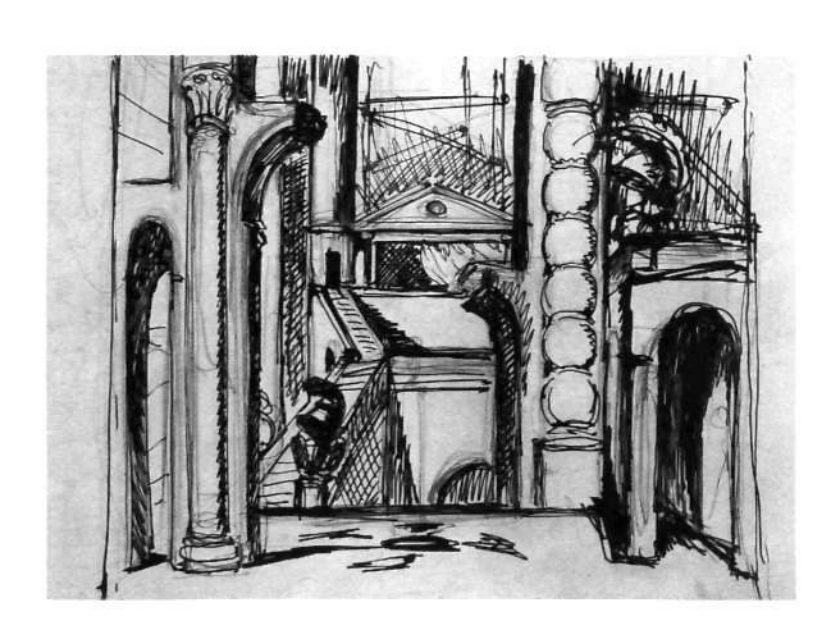
Artaud était l'homme le plus troué du monde. Ce qui paraissait au psychiatre Ferdière comme des bouffées délirantes justifiables et justiciables de l'électrochoc sans le consentement du patient (attentat aussi inhumain que la torture à des fins politiques), n'était sans doute qu'une perméabilité métaphysique à des niveaux de réalité auxquels notre imperméabilité d'êtres mentaux, enfermés dans la prison de la langue et l'espace clos du mental, ne nous donne pas accès. Le psychiatre Ferdière était trop assuré de sa bonne santé mentale pour être conscient qu'il y a une infinité de niveaux de réalité comme il y a une infinité de niveaux de conscience. «La réalité, écrit Artaud, est terriblement supérieure à toute fable, à toute divinité, à toute surréalité.» Certes, depuis son retour du Mexique en novembre 1936 et surtout depuis son retour d'Irlande en 1937 jusqu'à la fin de sa vie, Artaud fut un grand malade subissant des crises et des périodes de souffrance effroyables. Mais le mot *folie* en ce qui le concerne n'est qu'une étiquette trompeuse pour rassurer les bien-pensants. Nous connaissons mal la vie la plus intime de la conscience qui est d'une autre nature que la nature du mental ou de l'esprit, comme l'avait bien vu René Daumal à qui Artaud a d'ailleurs écrit. L'esprit ou le mental peuvent être malades, en proie à des délires (que dire des nôtres dans nos rêves?) sans que le centre de gravité ou le point d'assemblage de la conscience soit nécessairement aliéné par les phénomènes délirants. Il faut renverser la perspective. C'est parce que ce centre de gravité était devenu surmental ou surconscient que le poète se voyait incapable de «trouver une langue» (dixit Rimbaud), une langue ajustée à sa vision. D'où l'acharnement d'Artaud (visible déjà dans ses lettres à Jacques Rivière contenant en germe toute sa dramaturgie intime) à trouver un langage opératoire à travers lequel se refaire une âme et un corps.

Artaud a très longuement commenté son dessin *La mort et l'homme* qui «ne s'adresse pas à l'intelligence ou à l'émotion mais à la *conscience* toute pure et toute nue». Bien sûr, l'ensemble du commentaire est un poème délirant qui sort des rails de la critique de la raison pure, mais qui révèle justement un point non mental où Artaud est désaliéné des automatismes vampiriques de notre propre langue. Et c'est ainsi qu'il faudrait voir ses dessins qui n'en sont pas. Avec un regard non mental délivré de nos conventions culturelles, de nos habitudes visuelles, de nos préjugés artistiques.

Artaud est un barbare. Sa spontanéité est d'origine archaïque. Elle est sauvage, c'est-à-dire antérieure à la civilisation domestiquée et dévitalisée. C'est un sacrifice humain qu'il opère sur le papier. Un exorcisme. Une incantation aux forces de vie, un rite de purification, une façon de brûler ses impuretés mentales. Il a retrouvé l'enfance de l'art, sa magie opératoire. Pourquoi les formes mentales subconscientes que son dessin révèle, qu'il accouche dans la douleur, ne seraient-elles pas des démons, incubes ou succubes, qui vampirisent sa *pure conscience nue* et la nôtre!

Sacraliser, comme œuvres d'art, des influences errantes et des déchets psychiques, c'est risquer de nous aliéner en nous remplissant de tout ce dont le malheureux Antonin Artaud s'est vidé.

Il y a un étonnant contraste entre l'écriture enfantine ou médiumnique des glossolalies, notamment dans son dessin dit *Poupou rabou* (Rodez, décembre 1945) et la fermeté élégante de sa signature, comme si, une fois le dessin achevé, le point d'assemblage de sa conscience était passé d'un état de transe à un état apaisé. À propos d'un autre dessin, il écrit vers la fin de février 1946 au Dr Ferdière: «Les phrases que j'ai notées sur le dessin que je vous ai donné je les ai cherchées syllabe par syllabe à haute voix en travaillant pour voir si les sonorités verbales capables d'aider la compréhension de celui qui regarderait mon dessin étaient fondées.» Précisant plus loin que «ce genre de travail est toujours lié chez moi ou à un dessin que je dessine ou à un poème que j'écris et que je ne le fais pas en dehors d'un travail précis et *déterminé*. Je ne suis pas encore fou ou devenu malade pour faire cela dans la rue ou sous les galeries de l'asile et mon inconscient jusqu'ici ne m'a jamais submergé. Je n'ai jamais perdu un atome de ma lucidité.» Au nom de critères pseudo objectifs, Ferdière en doutait. Il considérait que la glossolalie d'Artaud était «un des éléments de son dérèglement mental». Il ne comprenait rien aux tentatives d'Artaud de se forger une autre langue que la langue de tête, un langage corporellement sonore pour faire entendre «la partie organique d'une indescriptible vibration». Isodore Izou a de la chance de n'être pas tombé entre les mains du Dr Ferdière qui n'eût pas manqué de l'électrochoquer pour le débarrasser de sa maladie lettriste et de ses obsessions consonantiques apico-labiales, labiodentales, palatales, vélaires, alvéolaires, uvulaires, pharingales ou glottales, rétroflexes, occlusives, latérales, fricatives, et spirantes et vibrantes sans compter les *clics* à double occlusion, de quoi l'envoyer sur la chaise électrique. Les sons glossolaliques d'Artaud, prononcez-les à haute voix, criez-les, et vous sentirez qu'ils produisent dans votre fonctionnement mental des trous, des arrêts, des stupeurs, des silences. À vous de percevoir les éclairs de ces hiatus. Derrière le mental, Artaud percevait des pouvoirs et des forces inconnues.



Esquisse pour le décor des Cenci
Balthus
Dessin
1935

Il est impossible de séparer les dessins d'Artaud de ses écrits. Voilà un oiseau rare, un artiste-poète qui se fout de l'art et de la littérature: «J'en ai d'ailleurs définitivement brisé avec l'art, le style ou le talent.» Le dessin, l'écriture sont pour lui des moyens opératifs pour transformer «l'homme-charogne», l'homme-caca en «corps sans organe»: «Nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de l'enfer.» Ce que les vivants dits normaux, le plus souvent normativement endormis, ont pris pour des signes de folie chez Artaud étaient en réalité des signes d'hyperlucidité ou de voyance paranormale comme on peut les déchiffrer dans *Le théâtre et son double* de 1937 et dans son *Van Gogh* de 1947. On ne saura jamais quel fut, dans son inspiration, le rôle de l'opium ou de ses dérivés. De Van Gogh, il se sentait tellement proche qu'il est difficile pour nous de ne pas voir dans le portrait de l'un, l'autoportrait de l'autre. Artaud fait allusion à la «conscience surnaturelle» de Van Gogh. Vérité profonde, car la conscience échappe par essence au langage et même, comme l'a montré Husserl, à la nature humaine, à la nature naturée comme à la nature naturante. Artaud n'en avait-il pas conscience en écrivant: «Je fuirai toute tentative pour enserrer ma conscience dans des préceptes ou des formules, une organisation sociale quelconque.» Le mythe de sa conscience, c'était en quelque sorte son «corps sans organe», corps glorieux ou corps de lumière qu'il s'acharnait à découvrir au fond de ses enfers.

Artaud rejette d'un trait de plume la peinture abstraite et non-figurative. Sa référence ultime c'est la tête de Van Gogh au chapeau mou. Comme lui, il a toujours tenté de faire, «sous la représentation, sourdre un air et en elle enfermer un nerf qui ne sont pas dans la nature, qui sont d'une nature et d'un air plus vrai que l'air et le nerf de la nature vraie». Énigme qui, comme l'Imperceptible, n'est perceptible que dans l'intuition poétique pure, la connaissance silencieuse, hors mental. Pour Artaud, il y a partout des forces magiques qu'il s'agit de capter ou de diriger pour éviter la mort et exalter la vie. La vie: «cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes».

À la question «Qu'est-ce que dessiner? Comment y arrive-t-on?», Artaud nous



Le fantôme de Rodez
Stani Nitkowski
Encre de Chine
Janvier 1993
21 x 29 cm

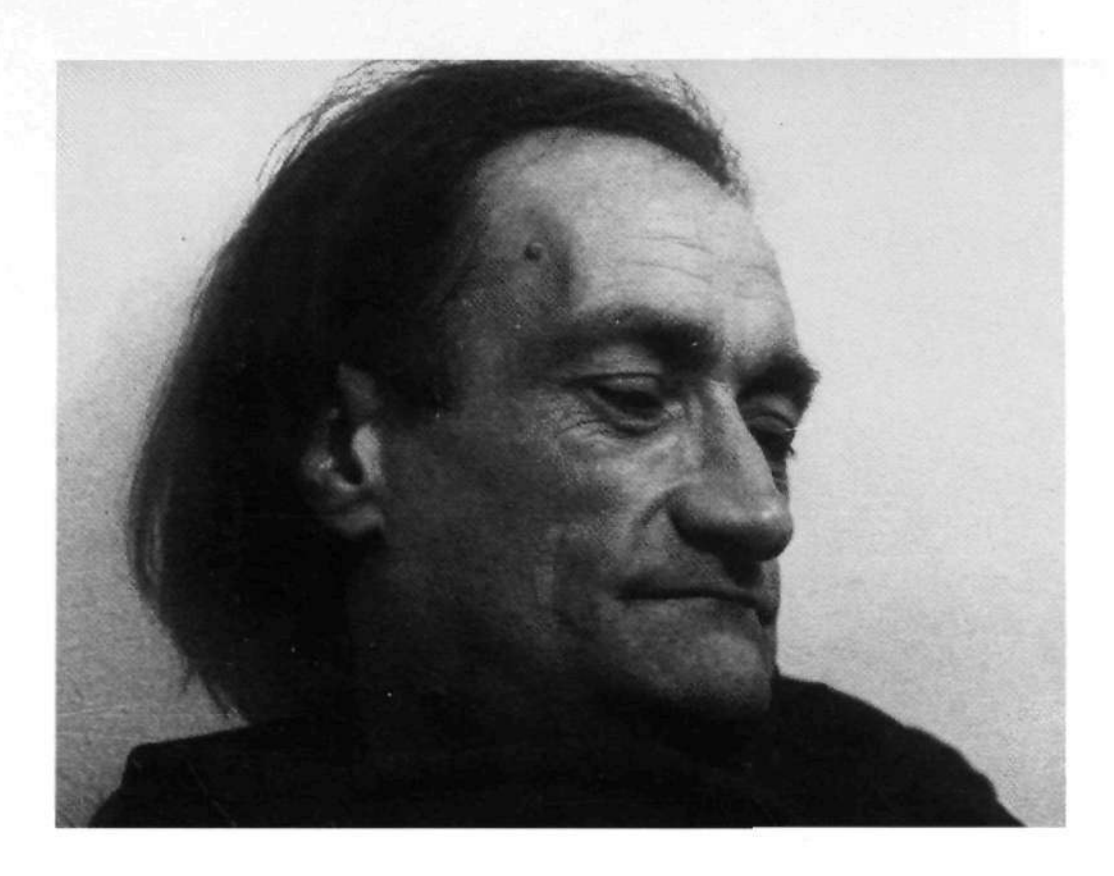
livre la réponse de Van Gogh dans sa lettre du 8 septembre 1888: «C'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l'on sent et ce que l'on peut. Comment doit-on traverser ce mur, car il ne sert à rien d'y frapper fort, on doit miner ce mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience à mon sens.» Avec patience? Ce ne fut pas le cas d'Artaud qui frappait ce mur de fer invisible à coups de couteau ou de marteau, ou en brisant ses crayons sur le papier, ou en brûlant le subjectile comme il l'avait fait du papier à lettres envoyé d'Irlande (1937) ou de Ville-Evrard (1939) tantôt à André ou Jacqueline Breton, tantôt à l'alchimiste Grillot de Givry ou au docteur Léon Fouks. Ses lettres brûlées, il les appelait des sorts. Malgré la beauté de la chose (sorte d'art brut qui fait effet d'œuvre d'art) il s'agit tout au contraire d'une opération magique. Artaud était conscient qu'il jetait des sorts. Rarement un mauvais sort. Plutôt un sort de projection contre les maléfices et les envoûtements. Il y a quelque chose de théâtral et même de musical dans l'organisation du subjectile qu'il s'acharne à brûler, surtout pour le trouer, l'évider, en révéler la béance, le néant. C'est dans la négation et la destruction qu'il tente de faire, non pas apparaître, mais imploser l'espace poétique. Il y a chez lui une rage de destruction, parfois une méchanceté dans la destruction comme il le dit lui-même qui, avant de faire sens, fait question quant à sa source d'énergie et son passage à l'acte. Les formes sont faites pour être détruites, c'est leur destin. Nous enlèverait-on «la faculté d'en retrouver les *forces*, souligne-t-il, on ne supprimera pas leur énergie». La source mythique de l'énergie est une autre de ses questions clefs.

Devant son «dessin à regarder de traviole» (janvier 1946), le regard peut être aussi désorienté que devant un dessin d'enfant ou de malade mental. On a beau examiner le dessin de travers, tout nous paraît décidément de traviole. L'esprit ne peut mettre de *liant* entre les mots, les traits et les objets inconnus. Ici encore, l'entreprise d'Artaud qui paraît visiblement incohérente, est intentionnelle et extraordinairement consciente: «Ce dessin, écrit-il, est une tentative grave pour donner vie et l'existence à ce qui aujourd'hui n'a jamais été reçu dans l'art, le gâchage du subjectile, la maladresse piteuse des formes qui s'effondrent autour d'une idée après avoir combien d'éternités ahané pour la rejoindre, la page est salie et manquée, le papier froissé, les personnages dessinés par la conscience d'un enfant. J'ai voulu que toute cette affre et cet essoufflement de la conscience du chercheur au milieu et autour de cette idée prennent pour une fois sens, qu'ils soient reçus et fassent partie de l'œuvre faite, car dans cette œuvre il y a une idée.» (Janvier 1946 aussi.) Texte capital qui nous montre que chaque dessin d'Artaud eût acquis une lisibilité accrue s'il avait été accompagné de son exégèse par le poète lui-même, l'amalgame «dessin-écrit» étant devenu indissociable pour lui. Il entendait évoquer «au-dessus du papier un espace de contre-figure qui serait une protestation perpétuelle contre la loi de l'objet créé». Et, dans cet espace de contre-figure, invoquer des lignes de forces non humaines. Toujours, au nom de la force de vie, la même négation de la forme de mort.

Sans avoir vraiment lu l'œuvre d'Artaud, sinon des bribes, le peintre-poète angéliquement fou Pierre Courtens (qui a fait des portraits d'Artaud *in situ* dans sa chambre d'Ivry et qui plus tard en a peint une cinquantaine de mémoire), a toujours spontanément pratiqué le «gâchage du subjectile». On ne peut pas dire qu'il le macule, il le pollue aveuglément, il l'inachève et le «maladresse» naturellement. Si l'inspiration est polluée (et elle l'est puisque l'écrivain ou l'artiste s'inflige le supplice des corrections et des retouches) pourquoi ne pas laisser transparaître ce vice métaphysique, ce manque d'état de grâce absolu, dans la chair de l'œuvre?

À propos de son dessin *La bouillabaise des formes dans la tour de Babel*, Artaud clame comme Job dans le désert qu'il a renoncé à tout ce qu'il a appris, à toute loi, à tout métier, à tout art. Et qu'il a «voulu saisir au vol» une sensation et la «dessiner absolument nue». Disant encore à propos de ses portraits: «J'ai cherché à faire dire au visage qui me parlait le secret d'une vieille histoire humaine qui a passé comme morte dans les têtes d'Ingres et d'Holbein.» Artaud ou l'excès de vie...

Des éternités, dit-il, ont ahané pour rejoindre cette idée autour de laquelle tout s'effondre: art, forme, sens et subjectile[1]. Si, dans cette œuvre, il y a une idée, quelle est-elle et pourquoi Artaud la passe-t-il sous silence? Sans doute parce qu'elle est le nœud de ses affres et de l'essoufflement de sa conscience — son nœud le plus inavouable peut-être parce que la question est par essence sans réponse. Ou parce que la question *est* la réponse. On peut toujours tenter une approche sans avoir la prétention d'éclairer le point crucial. Artaud souffrait, comme il le dit lui-même, de «dissociation séparatrice», de dépossession, de tantalisation. Supplice de Tantale, écrit-il à propos de son besoin d'opium: «de toute façon une fausse évasion». Il souffrait on ne peut plus lucidement d'une schize quasi diabolique entre chair et âme, entre corps et esprit, la conscience accrue faisant partie d'une autre dimension cachée dans les «nuées» de la matière. Lucidement, disions-nous, et même hyperlucidement dès



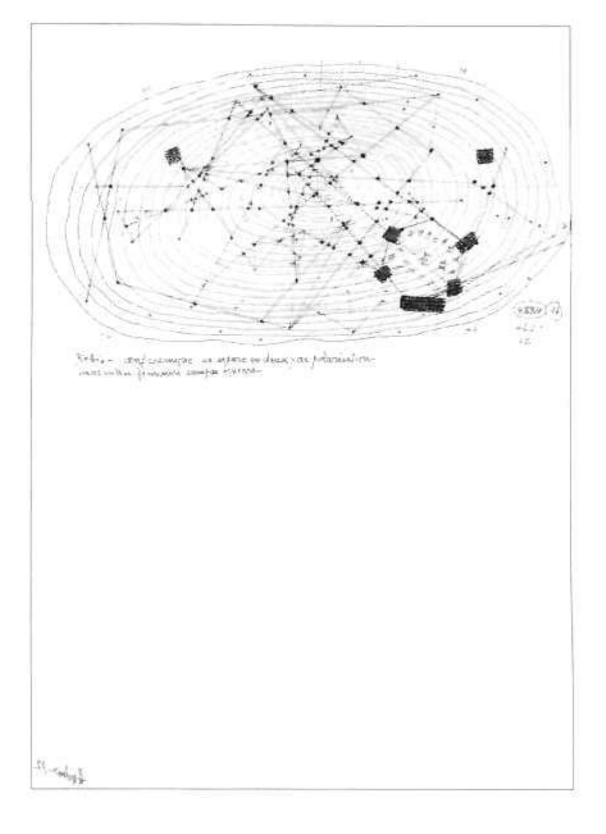
Antonin Artaud
Georges Pastier
Photographie
1947

qu'il perçoit — et c'était bien un acte de voyance de la conscience — «qu'il n'y a ni corps ni esprit, mais des modalités d'une force et d'une action uniques». On croirait entendre le sorcier yaqui Don Juan Matus, Aurobindo ou Gurdjieff. Du coup, le *moi* n'était plus qu'une fiction. Artaud était dépossédé de soi. Comment dès lors résoudre la question de son identité? C'est cette question qu'il faut regarder de traviole dans son dessin qui, de toute évidence, souffre lui aussi de «dissociation séparatrice», voire de désintégration identitaire, de vaporisation du moi, aurait dit Baudelaire. Dans son essai, *Artaud ou la fidélité à l'infini*, Françoise Bonardel a fait un remarquable travail de déchiffrement, de désoccultation des opérations alchimiques et des transmutations successives vécues par Artaud dans l'athanor de son corps. C'est néanmoins une grille qu'elle applique a posteriori sur le vécu et le langage d'un poète qui s'est nourri de tout sans se fixer à rien. C'est tout de même une lecture qui, hors ses formes, laisse transparaître une étonnante force de vérité. Reste que l'alchimie ne serait pas ce qu'elle est sans la maîtrise d'un certain *régime* du feu. Françoise Bonardel ne parle pas de ses dessins et portraits, mais ceux-ci n'en prennent pas moins par interaction, des couleurs de *crucifixion sans rose* et des «odeurs de pâte brassée dans les arômes de sa propre cuisson».

Un dessin comme *Le totem* (décembre 1945), chargé d'un pouvoir magique qui échappe à l'entendement, prend un autre sens dès qu'on le relie à ce qu'écrivait Antonin Artaud: «Les totems incarnent la conscience et la préoccupation d'une force, le souci d'une abstraction, un degré plus aventuré et plus précis de la préoccupation de ce qui nous dépasse.» Et ailleurs: «Le totem est le corps de la privation de l'être dans l'absolue vitesse immuable de l'état sempiternel de mort au milieu de tout vivant.» Nous y reviendrons à propos des Tarahumaras.

En fait, ce sont nos barrières mentales, nos écrans protecteurs, qui nous empêchent de percevoir la force de verticalité qu'Artaud appelle la «force inouïe d'infini» qui le traversait et avait fait de lui un «homme sempiternel, à tout instant mort et vivant». Où est l'identité humaine? Artaud se raccroche à son incantation «Moi, Antonin Artaud» dès lors qu'il se sent dans l'abîme de son identité infinie. S'il incorpore en marge de ses portraits «des objets, des arbres ou des animaux », écrit-il, c'est qu'il n'est pas sûr «des limites auxquelles le corps du moi humain peut s'arrêter». Il pressent qu'il est porté, par une force-qui-le-dépasse, «à rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité». Où est l'identité humaine?

Chaque visage a la forme d'une énigme. Quel visage? Le visage de «Qui»? Il n'y a jamais eu et il n'y aura jamais le même visage, ni le même ciel astronomique. La vie intérieure du visage est infigurable. Et si nous n'arrivons pas à les voir, les portraits d'Artaud nous regardent. Ils sont plus présents que des poèmes. Ils sont les signes furtifs (à ressentir de traviole) d'une énigmatique *présence*. D'imperceptibles signes de présence. D'allusions muettes au Sans-Forme infini d'où jailliraient les formes, ou d'allusions au Sans-Fond dans lequel les formes s'enracinent en abîme. «Et qu'est-ce que l'infini?» s'interrogeait Artaud. «Au juste nous ne le savons pas! C'est un mot dont nous nous servons pour indiquer l'*ouverture* de la conscience vers la possibilité démesurée, inlassable et démesurée.» La



Suite Antonin Artaud
Dessin
de déprogrammation
Hucleux
1993

conscience et les menaces d'envoûtement qui pèsent à tout instant sur elle furent les plus aiguës des obsessions d'Artaud. Tout est subjectile d'envoûtement par la *pure conscience nue*. Tout est matière à envoûtement, non pas de la chair et de l'esprit, mais de la conscience elle-même. Vieille tradition initiatique en Orient où l'homme en quête de délivrance cherche à rompre, comme le dit Satprem, tous les cercles de ses envoûtements successifs, matériel, animal, vital, mental. Il est tout à fait plausible que ses *sorts* comme ses dessins soient des actes de résistance contre toutes les formes d'aliénation de la conscience. Lui, que l'on disait aliéné à Rodez, ne se sentait plus aliéné par notre langage matriciel, langage de clôture et d'enfermement dans lequel nous nous retournons sans même le savoir comme le fœtus dans le ventre de sa mère. Foudroyé par l'évidence d'une sorte de non-langage absolu ou même d'un non-référent absolu, Artaud ne pouvait qu'inventer une autre langue, étrangère aux mots de la tribu, pour tenter d'y faire allusion: «Dix ans que le langage est parti, qu'il est entré à la place ce tonnerre atmosphérique / cette foudre. [...] Je dis donc que le langage écarté c'est une foudre que je faisais venir maintenant dans le fait humain de respirer, laquelle mes coups de crayon sur le papier sanctionnent.» Le même processus de *langage écarté* est en œuvre dans ses dessins. Artaud change de code. Il nous télégraphie quelque chose d'urgent, aussi inconcevable que le «troisième feu» des anciens Rishi. Le message ne passe pas. Il fait le saut dans l'inconcevable. Nous pas.

Il y a dans toute négativité (et la maladie en est une — elle est dysharmonie fonctionnelle des énergies) une positivité secrète. Sa schizophrénie, ses dessins, ses écrits s'inscrivent chez Artaud dans un processus d'auto-initiation sortant de la dimension profane de la réalité pour entrer dans la dimension sacrée de l'infinie réalité. Tout est question de degré de perception. Au Mexique, en contact avec les Tarahumaras, il avait vécu dans un état provisoire de conscience accrue qui l'avait bouleversé. Ce n'est pas à son retour d'Irlande, comme on le dit généralement, que sa santé mentale s'est dégradée, mais dès novembre 1936 à son retour du Mexique où il venait de passer neuf mois, le temps d'accoucher de sa maladie. Pour les Tarahumaras (les Tarahumari), «le mal est la perte de conscience». Artaud a perçu chez ces Indiens du Mexique un état paradoxal: ils sont d'autant plus vivants qu'ils sont conscients qu'ils sont morts. De là vient sans doute «l'état sempiternel de mort au milieu de tout vivant» dans sa définition du totem. Allusion à l'immortalité de quelque feu non humain dans la conscience humaine. Ce qui lui fera écrire plus tard: «On ne meurt pas parce qu'il faut mourir. On meurt parce que c'est un pli auquel on a contraint la conscience — un jour — il n'y a pas si longtemps.» Et, après le Mexique, en passant par l'Irlande, Sotteville-les-Rouen, Sainte-Anne, Ville-Evrard, Rodez et Ivry, sa «conscience malade», sa «conscience lésée qui souffre» va se voir emportée dans un interminable processus de descente aux enfers. Il n'a pas le choix. Il est livré à des forces de vie et de mort qui vont pétrir sa pâte humaine pour en extraire le feu et faire de lui, dans une âme et un corps, une torche vivante. Nous ne saurons jamais ce qu'il a vécu, même si ses écrits et ses dessins nous en donnent à voir des traces hallucinantes. Il y aura toujours chez lui, au-delà de sa souffrance comme au-delà de son œuvre, un secret que nous ne percevrons jamais. «J'ai déjà chié, écrivait-il à Picasso peu de temps avant sa mort, et sué ma vie en des écrits qui ne valent guère que les affres dont ils sont sortis.» Il aura furieusement cherché le vrai peyotl de l'âme. Il se sera acharné à percer le roc sous lequel se cache le puits du miel. Il aura rageusement recherché «un monde perdu et que nulle langue humaine n'intègre et dont l'image sur le papier n'est plus même qu'un décalque, une sorte de copie amoindrie. Car le vrai travail est dans les nuées.» Il faut entendre Artaud littéralement et dans tous les sens. *Le vrai travail est dans les nuées.* Peut-être y a-t-il ici métaphore d'une clef forgée dans la nudité du silence pour ouvrir les portes de la perception. ■

Michel Camus est écrivain et poète. Il est aussi directeur des éditions Lettres vives. Il vit à Paris.

NOTE

1. *La recherche d'un monde perdu* par Paule Thévenin et *Forcener le subjectile* par Jacques Derrida in *Artaud, Dessins et portraits*, Gallimard, 1986

Le maschere e il silenzio

(NOTE SU HISTOIRE VÉCUE D'ARTAUD-MÔMO)



CARLO PASI

A. Artaud, Ivry
Pierre Courtens
Huile sur bois
1970
68 x 45 cm

Ritornato a Parigi dall'ospedale psichiatrico di Rodez dopo nove anni di internamento, Artaud affronta per l'ultima volta il pubblico in una sala di teatro, il Vieux-Colombier (13 gennaio 1947), per un «tête à tête» in cui rivelare l'*Histoire vécue d'Artaud-Mômo*[1]. Già il titolo di questa sconvolgente conferenza sembrava indicare i sensi possibili che avrebbe assunto la sua presa di parola dopo i traumi dell'esclusione e dell'assenza. Quella volontà di contatto iscritta nel termine «tête à tête» che può indicare sia un incontro amoroso, che lo scontro diretto, il faccia a faccia da posizioni antagoniste, si apre ad una dimensione conflittuale che è il fondamento stesso del teatro della crudeltà. La comunicazione crudele infatti, soprattutto nella fase finale dopo Rodez, appare sempre più divaricata fra l'apertura e il rifiuto, il desiderio di dire e il contro-desiderio di tacere, il bisogno di testimoniare e la sua impossibilità, innescati da quei rovesciamenti repentini fra avversione e richiesta d'amore che sottendono la ricerca di un rapporto incisivo, modificante con l'alterità. Raccontare la propria storia dal versante della maschera, della follia e del riso, secondo l'irraggiamento polisemico del termine «mômo» (che in marsigliese significa, pazzo, idiota del villaggio, in spagnolo, maschera, mascherata mentre nella mitologia greca indicava il dio dello

scherno), rinvia inoltre ad un «teatro vissuto», giocato cioé dalla doppia angolatura, della realtà e della finzione, dell'io e del personaggio e non allude soltanto al resoconto di un'esperienza veritiera.

Histoire vécue d'Artaud-Mômo focalizza allora questa nuova scena di un attore che ha raccolto in sé, elaborato la sua follia modellandosi una maschera che gli permette di giocare le sue parti, affondare negli strati più arcaici, preverbali dell' *infans* (nell'argot marsigliese «mômo» è anche il monello, il bambino), da cui risale con la sua smorfia di dolore che si muta a tratti nel riso. Si assiste così ad una torsione, uno slancio creativo che utilizza la pazzia come una forza di rovesciamento liberatorio in grado di esorcizzare le punte drammatiche dell'alienazione, le strozzature del verbo, l'afasia.

Di fronte a simile esperienza che richiama in parte il teatro di Pirandello e la sua stanza della tortura, ci si potrebbe chiedere allora: «qual'è la verità e quale la finzione?» Ma Artaud sembra aver annullato i due poli del dilemma. Inutile cercare di innalzare barriere fra le diverse istanze che ci compongono. Esistere senza separazioni o cancellazioni delle scene interne, significa recuperare e attraversare parti anche incompatibili di sé. L'io non solo è un altro ma è molteplice. Alternare le sue maschere, moltiplicarle, sovrapponendole ai volti sconosciuti, e, tra simulazioni, gesti spontanei, coscienti o incontrollati, annulare le differenze, è questo il periplo rischioso cui è condannato e insieme eletto l'attore.

La vulnerabilità a fior di pelle, i nervi esposti, quella reattività ipertesa di un essere fatalmente ferito, fa sì che Artaud investa il confronto con l'altro di forti cariche affettive in cui le parole sono grumi corporei, nodi esplosivi, colpi che spaccano i muri dell'indifferenza e del distacco. Per questo a volte si richiude, assume la sua maschera, imposta il grido, gioca, per allentare l'urto che si fa troppo doloroso. Dirotta le energie sul doppio, la sua zona sommersa e più rischiosa, libera le pulsioni, esponendosi, come il funambolo, alla vertigine del vuoto.

Il dramma è iscritto definitivamente sul suo corpo:

«Sa grande silhouette dégingandée, son visage consumé par la flamme intérieure, ses mains de qui se noie, soit tendues vers un insaisissable secours soit tordues dans l'angoisse, soit le plus souvent enveloppant étroitement sa face, la cachant et la révélant tour à tour, tout en lui racontant l'abominable détresse humaine, une sorte de damnation sans recours, sans échappement possible que dans un lyrisme forcené dont ne parvenaient au public que des éclats orduriers, imprécatoires et blasphématoires». (A. Gide, *cit.*).

Nello scavo vertiginoso, atroce, in cui tutto il suo destino è rovistato, Artaud recupera gli sparsi frammenti, relitti alla deriva, pezzi scollati di sé. E si sente altro, spossessato in una denudazione estrema in cui sembra conquistare la sua umanità più degradata e ribelle. Una forma di unità è sfiorata nella scissione più radicale: «Pour que l'homme se réconcilie il faut qu'il se sépare».

La crudeltà subita nella sua persona invasa è poi recuperata direttamente nella carne e non più nello spazio distaccato della rappresentazione. Quella crudeltà che ha segnato di tagli impietosi il volto un tempo bellissimo, creando una nuova espressione di sofferenza e immettendola nella tragedia essenziale, segna definitivamente il suo essere corporeo, la sua anatomia. L'attore non più tale, alienato, si esibisce per l'ultima volta, affronta il pericolo supremo, il sacrificio di sé, vittima offerta in un rito comuniale che riafferra le origini stesse del teatro per collocarle in un futuro indecifrabile. Ma il teatro è come esploso e l'attore con lui. C'è solo uno spazio indefinibile — è ancora un palcoscenico? — che non riesce a contenere un evento trasgressivo deviando gesti e parole che si perdono nel silenzio. Il pubblico attento, muto, a tratti compartecipe, sembra impreparato ad un atto che lo sovrasta e che diventa mito. Artaud scandisce così i tempi neri della sua storia:

«Il ranima notre attention en décrivant une extraordinaire expérience de dédoublement et les affres de l'électro-choc [...] Il parla encore des envoûtements, mais comme ses révélations tombaient à vide, il appela pathétiquement à son secours "au moins quelqu'un" pour partager sa croyance. Il lui arriva aussi de s'interrompre et d'abandonner le fil de son récit: Je me mets à votre place, et je vois bien que ce que je dis n'est pas intéressant du tout. C'est encore du théâtre. Comment faire pour être vraiment sincère?» (M. Saillet, *cit.*).

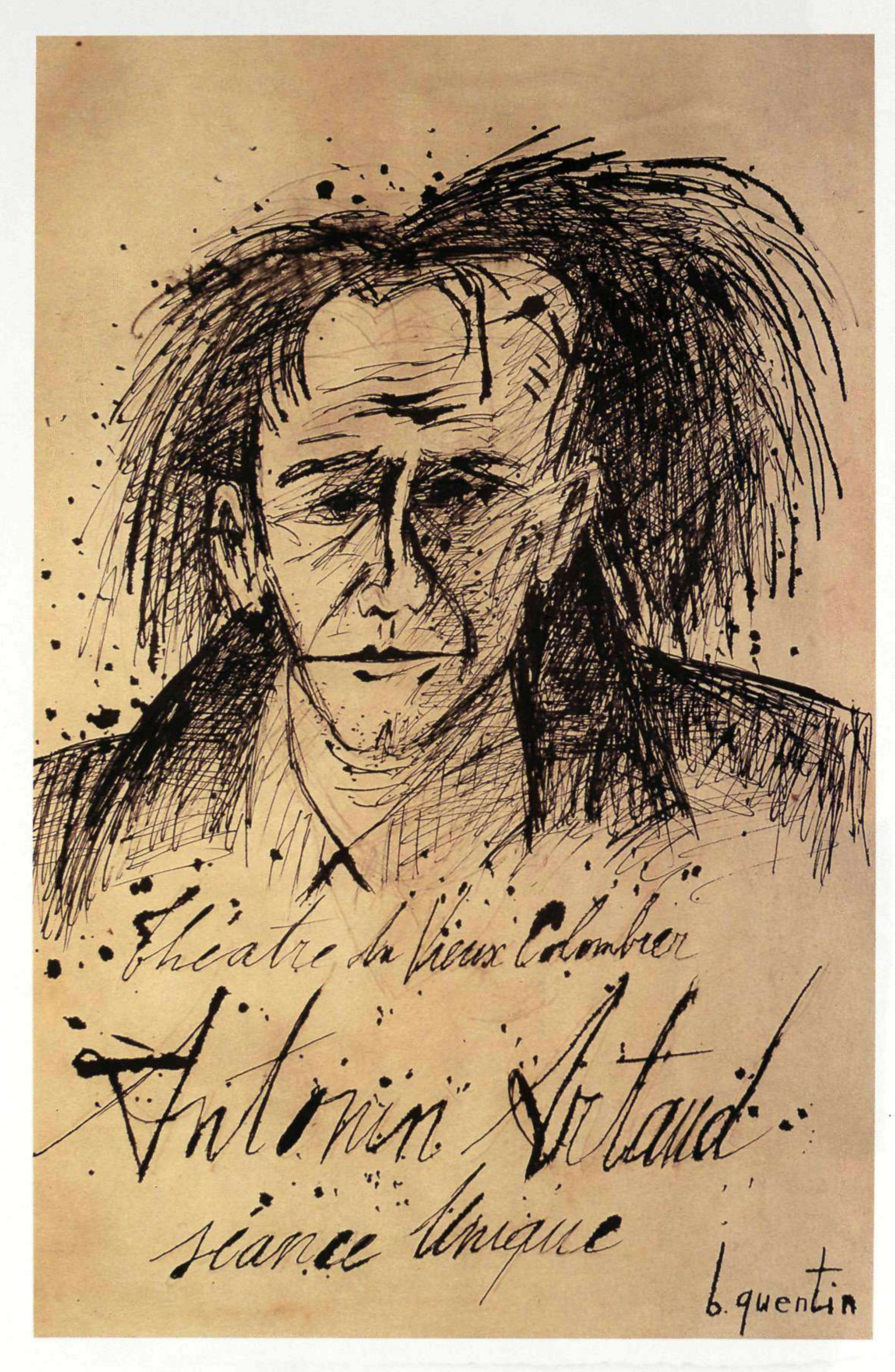
È come se, ancora dentro il teatro, lo spazio percepito da tutti in quanto tale del Vieux-Colombier, Artaud ne rifiutasse i limiti, i condizionamenti, ma al contempo ne esaltasse le energie drammatizzanti, perché concentrate nel crogiuolo delle passioni, e in tal modo potenziate... In questa lotta disperata è allora il suo doppio, la vita stessa sradicata dalle sue fondamenta ad apparire.

André Breton, anche lui presente nella sala aveva colto agli occhi di Artaud, solo una parte di verità.

«Vous m'avez amèrement reproché ma séance du Vieux-Colombier qui était la première occasion que j'avais trouvée de dire son fait au public d'une société qui m'avait tenu 9 ans interné, fait démolir par sa police la colonne vertébrale à coups de barre de fer, fait frapper de 2 coups de couteau dans le dos par des souteneurs,



Évocation d'Antonin Artaud
André Masson
Lithographie
1958


Théâtre du Vieux Colombier
Antonin Artaud
séance unique
b. quentin

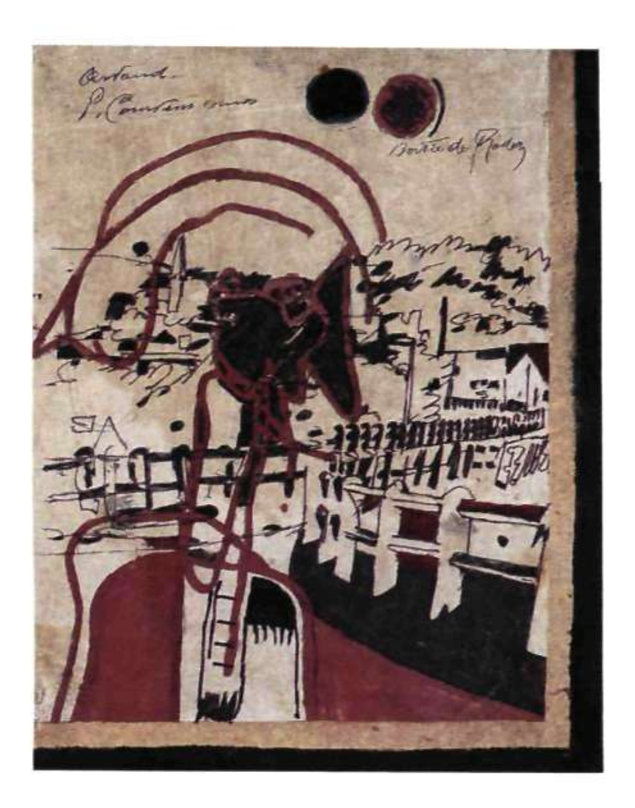
arrêté et envoyé en prison, déporté, fait agresser sur un navire, maintenu 3 ans au secret pendant mes premières années d'internement, fait empoisonner systématiquement pendant 5 mois dans l'un de ses asiles d'aliénés (celui de Sotteville-les-Rouen, octobre 1937 - mars 1938) (A. Artaud, *Lettres à A. Breton, cit.*).

È la violenza subita che scatena l'aggressività di un linguaggio ormai forzato ai limiti dell'inesprimibile per enuclearne la fisicità più percussiva. Quella volta, la dimensione del teatro in cui l'evento si era prodotto ne aveva evidenziato l'aspetto eccessivo di drammatizzazione e grido che per Breton doveva suonare come un allarme. Concentrata sulla scena, di fronte a una platea vorace, la follia si era esposta in una luce troppo cruda diventando insopportabile. Si sa che Breton fin dai tempi di *Nadja* (che è appunto il «racconto-documento» di un incontro d'amore spezzato a causa della follia) aveva messo a punto le sue strategie difensive nei confronti di quell'elemento perturbante incontrollabile e rischioso, scavato nella malattia mentale. Dietro la condanna del teatro e dell'«uomo di teatro che lei non può essere per il fatto di apparire su una scena», affiora piuttosto quella paura del diverso, dell'inquietante e dell'ignoto che l'apparizione su di un palcoscenico, invece di attutire, aveva come dilatato, reso palpabile. L'eccesso, la messa in questione della norma, la rivolta si sono incarnati nel corpo di Artaud. Quei gesti esasperati, tormentati e rotti, la voce, stirata nei registri più estremi, la frase che si sfrena e poi si blocca perché ha perduto l'essenziale, il precipitato del silenzio, costituivano la denuncia più atroce dell'imperfezione e del male cui l'uomo è costretto. La ricerca convulsa di un corpo nuovo, di una nuova anatomia, si incideva nelle fratture e gli scompensi del detto e del taciuto, nei flussi discordanti, disturbati che propagavano il contagio.

Proprio perché irretita in uno spazio concentrato, scosso e irrigato dalle stesse emozioni nella sala, la rabbia acquistava una intensità sconosciuta. Breton non era riuscito a sostenerla.

«J'ai peut-être réuni pour ce faire des gens dans un théâtre, mais dire que je demeurais homme de théâtre, comme vous le dites dans votre lettre, par le seul fait que j'apparaissais sur une scène, est une injustice gratuite car je ne crois pas, quelque vantardise qu'il puisse y avoir à le dire, qu'aucun homme de théâtre depuis que le théâtre existe ait pris avant moi l'attitude que j'ai eue ce soir-là sur la scène du Vieux-Colombier, et qui a consisté à bramer sur un plateau des éructations haineuses, des coliques et des crampes à la limite de la syncope, etc. etc.» (Ivi).

Erompe l'orgoglio conclamato di una trasgressione forte, coraggiosa, delle forme



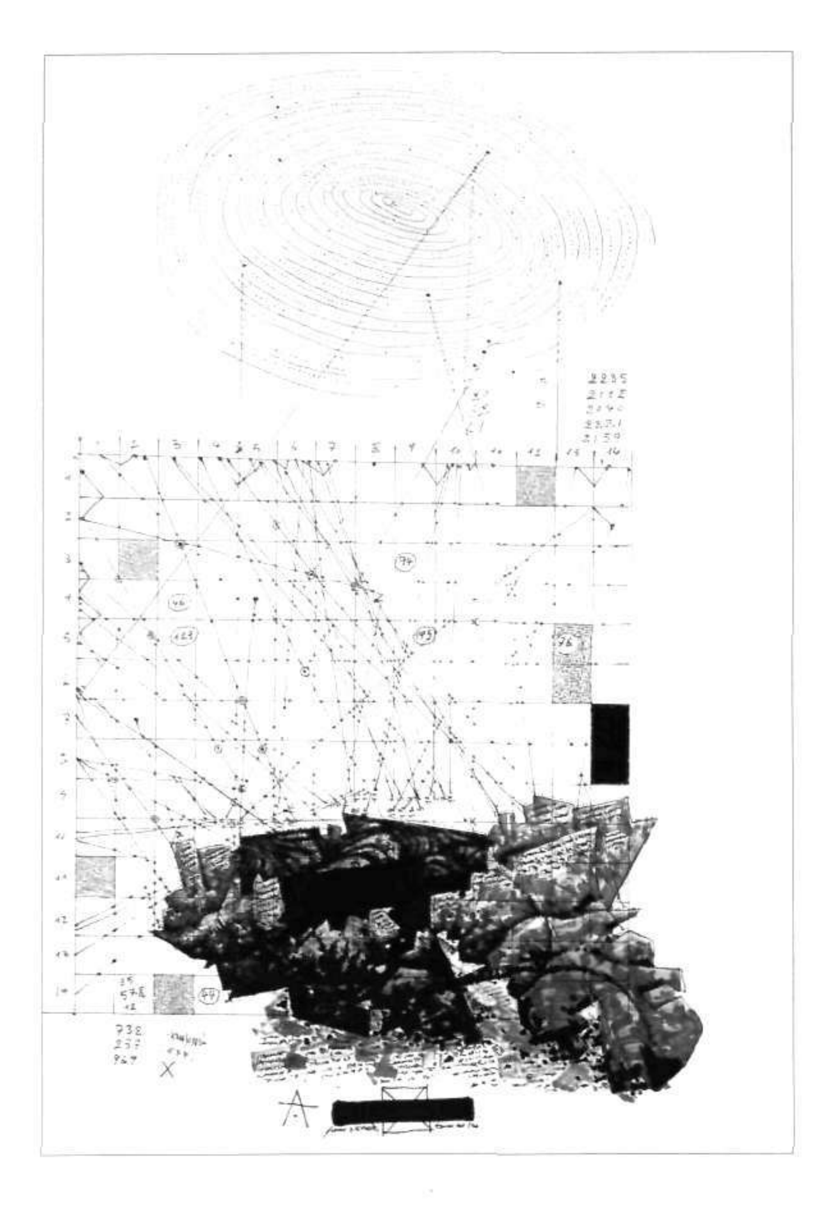
praticabili della comunicazione teatrale. Il corpo esprime se stesso attraverso gli strappi delle sue stesse funzioni fisiologiche. Ma poi anche qui si insinua il senso dell'inutilità del gesto, l'impossibilità di modificare le persone e le cose, la chiusura nel silenzio. Quel silenzio che cova nuove prospettive di aggressione, in altri spazi senza recinzioni, modalità esacerbate di contatto, più dirette, irreversibili:

«Il me restait aussi d'investiguer cette société dans la rue, mais c'est difficile car les rues ne sont pleines que de passants pressés, et pour les inviter à écouter il faut des barricades et des bombes, mais comment se fait-il que vous n'ayez pas remarqué que sur la scène du Vieux-Colombier je me suis moi-même rendu compte de l'inanité de ma tentative et que renonçant à lire le topo que j'ai préparé j'ai plié bagage et suis parti, lançant dans le public la dernière strophe d'un poème car je me suis tout à coup rendu compte que l'heure était passée de réunir des gens dans un théâtre même pour leur dire des vérités, et qu'avec la société et son public il n'y a plus d'autre langage que celui des bombes, des mitrailleuses, des barricades et de tout ce qui s'ensuit». (Ivi).

Nelle sue lettere a Breton, Artaud cerca di capovolgere il rifiuto subìto attraverso una serie di rivendicazioni sempre più affilate che gli consentano di scavare in modo impietoso nel senso vero della sua protesta. Così quella manifestazione di una scena crudele in cui il corpo si disfa e si compone fra gli spasimi, diventa un atto d'accusa contro la volontà persecutoria di una intera società, responsabile di aver suicidato i poeti che non ne avevano accettato le regole, poeti «resi rabbiosi dalla verità». L'immagine

Théâtre du Vieux Colombier
B. Quentin
Affiche

Portrait A. Artaud, Sortie de Rodez
Pierre Courtens
Dessin coloré sur bois
1946
74,5 x 57 cm





Suite Antonin Artaud
Dessin de déprogrammation
Hucleux
1993

A. Artaud
Pierre Courtens
Dessin coloré sur toile
1946
78 x 64,5 cm

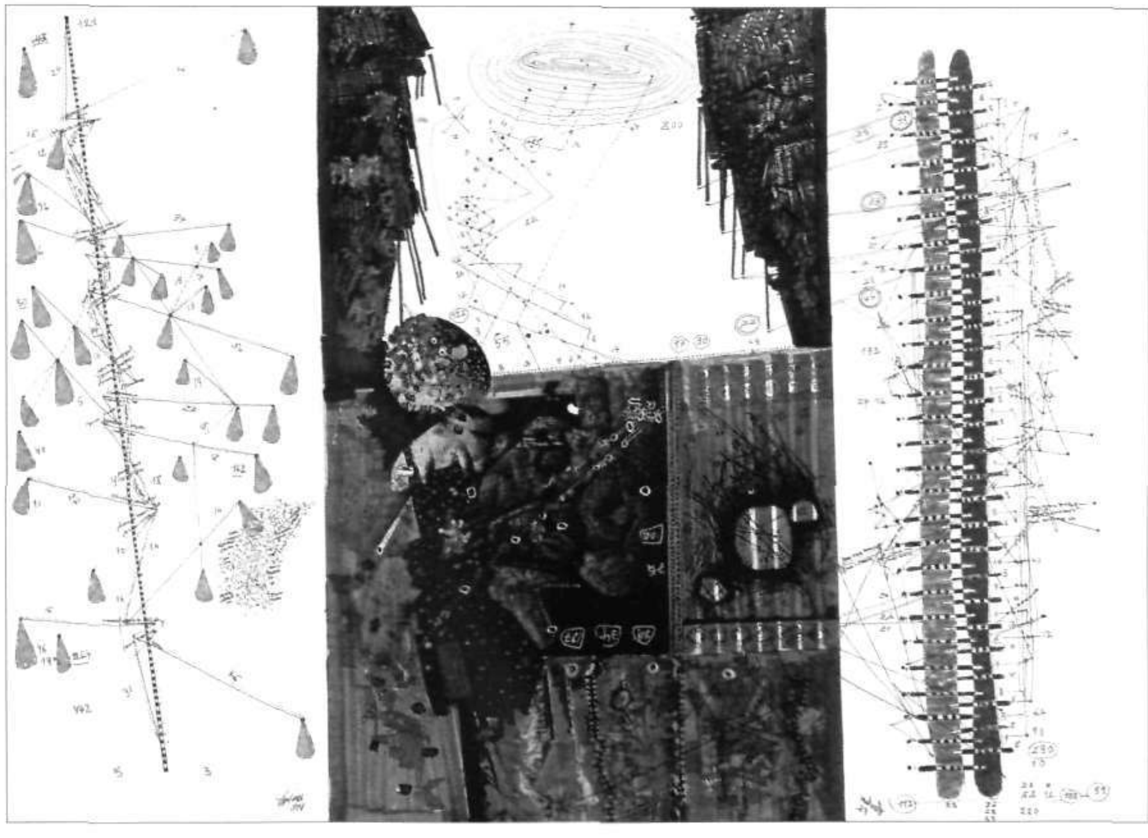
dell'invasamento, «l'envoûtement», che ritorna come un'ossessione negli scritti dopo Rodez, costituisce il nodo germinale di quell'atroce costruzione visionaria che si vuole concreta, realistica fino a sommuovere una forza d'impatto di carattere politico perché rivolta contro le istituzioni e l'ordine iniquo del mondo. Il linguaggio si fa duro, tocca zone umorali e malate, si avvita all'elemento fisiologico, escretorio, fino alle frange dell'osceno. Allora non c'è più posto per l'estetica, la sublimità dell'arte, tutto un sistema ormai mercificato che strozza e uccide la voce che si vuole discordante. I progetti espositivi di Breton alla galleria Maeght in cui la magia, l'occultismo, venivano recuperati insieme alle produzioni surrealiste viene investito da una furia demolitrice che condannando l'alone alchemico, misterico, tende a preservare nell'opera il vissuto e il suo carattere esplosivo. La bomba, condensato di affettività ustionata, grido ulcerato del dolore, sembra voler sostituire la parola nella ricerca di un'espressione dirompente, veramente rivoluzionaria: «Fai pure arte rivoluzionaria ma che sia arte, non portare la rivoluzione nella vita o ti assassiniamo. È quel che mi sento dire giorno e notte dalla coscienza occulta di tutti».

Finché la forza creativa dell'uomo si incanalerà negli argini delle forme riuscite, le consuetudini rassicuranti della regola, perderà la sua efficacia destabilizzante, svilendo quella carica trasgressiva che si vuole messa in crisi, rottura e breccia aperta sull'ignoto.

1. *Estratti di tale conferenza che sarebbe dovuta uscire nel vol. XXV delle Œuvres Complètes di A. Artaud, bloccato da vicende giudiziarie, sono stati pubblicati nella rivista «L'infini», n° 34 (estate 1991). Le testimonianze più importanti su di essa — oltre le lettere dello stesso Artaud a André Breton pubblicate rispettivamente in «Soleil noir. Positions» n° 1 (febbraio 1952) e poi ripresa in* Suppôts et supplications, *e altre cinque in «L'Ephémère», n° 8 (inverno 1968) sono: A. Gide,* A. Artaud, *«Combat» 19 marzo 1947 (ripreso in* Spécial Artaud *«84», 5-6 (1948); M. Saillet,* Tête à tête avec Antonin Artaud *«Combat» 24 gennaio 1947 (firmato Justin Saget), testo ripubblicato su «2K»* Numéro spécial Artaud *1-2 (1948), insieme alle tre Lettres à Maurice Saillet dello stesso Artaud; J. Audiberti, Le salut par la peau, ivi, pp. 62-64.*

Il presente saggio non pretende affatto di essere uno studio esaustivo di tale evento, ma tende soltanto a presentare per scorsi obliqui, essenziali, l'ultima immagine di Artaud attore che si iscrive nella maschera del «Mômo» ■

Carlo Pasi è scrittore e insegna all'Università di Pisa



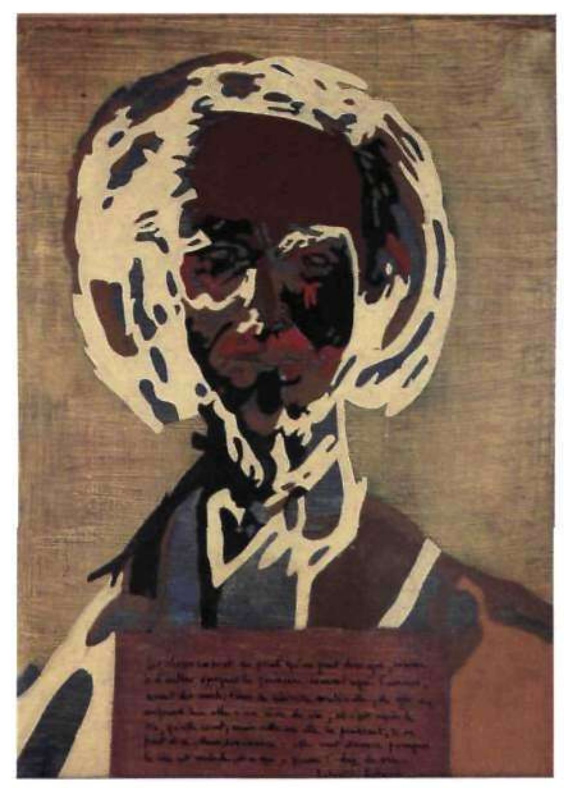
Antonin Artaud
Georges Pastier
Photographie
1947

Suite Antonin Artaud
Dessin de déprogrammation
Hucleux
1993



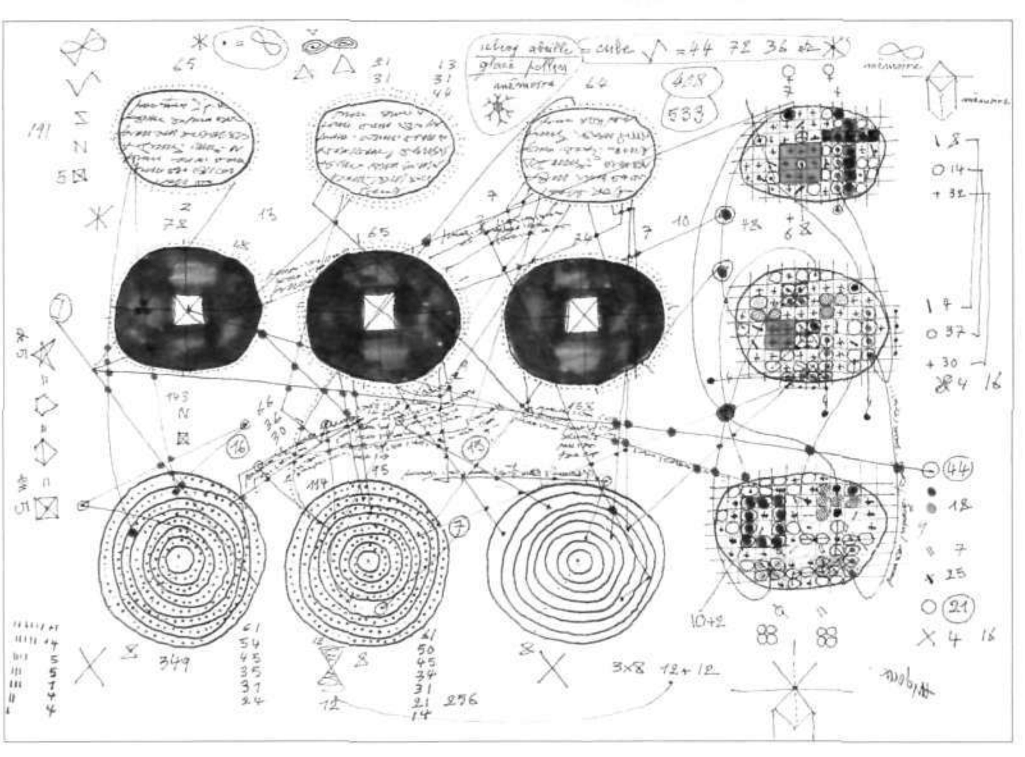
Antonin Artaud
Georges Pastier
Photographie
1947

A. Artaud, 2 x 2
Pierre Courtens
Huile sur toile
1980
144 x 113 cm



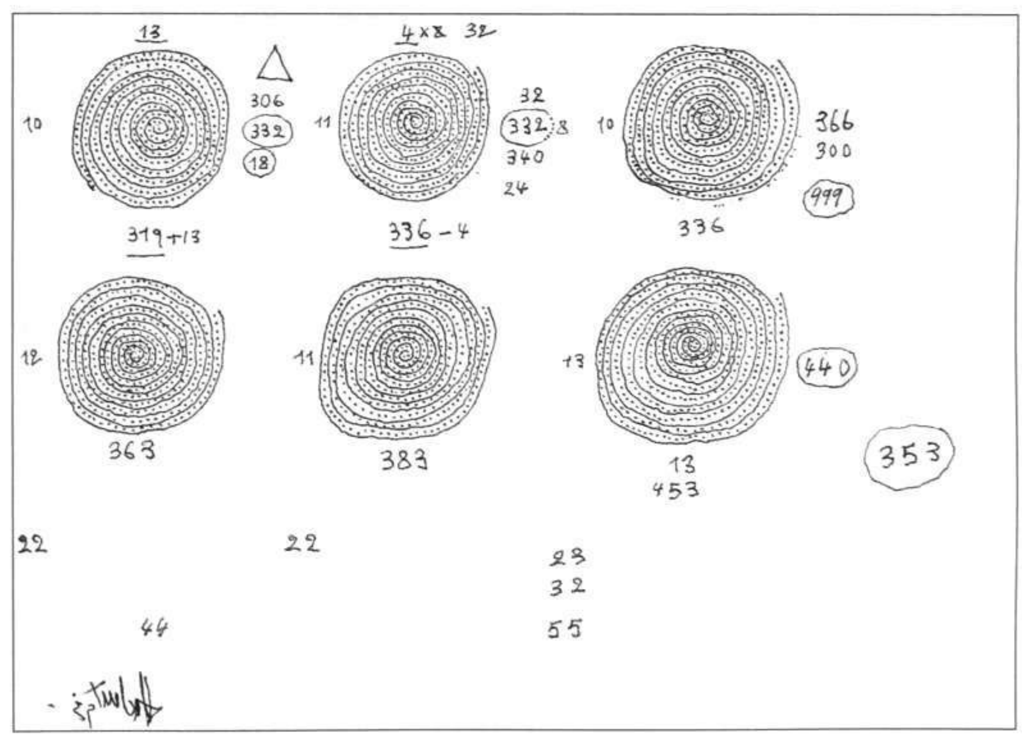
Artaud Buto
Pierre Courtens
Huile sur toile
1985
130 x 70 cm

A, Artaud, portrait
Pierre Courtens
Huile sur toile
1968
80 x 60 cm



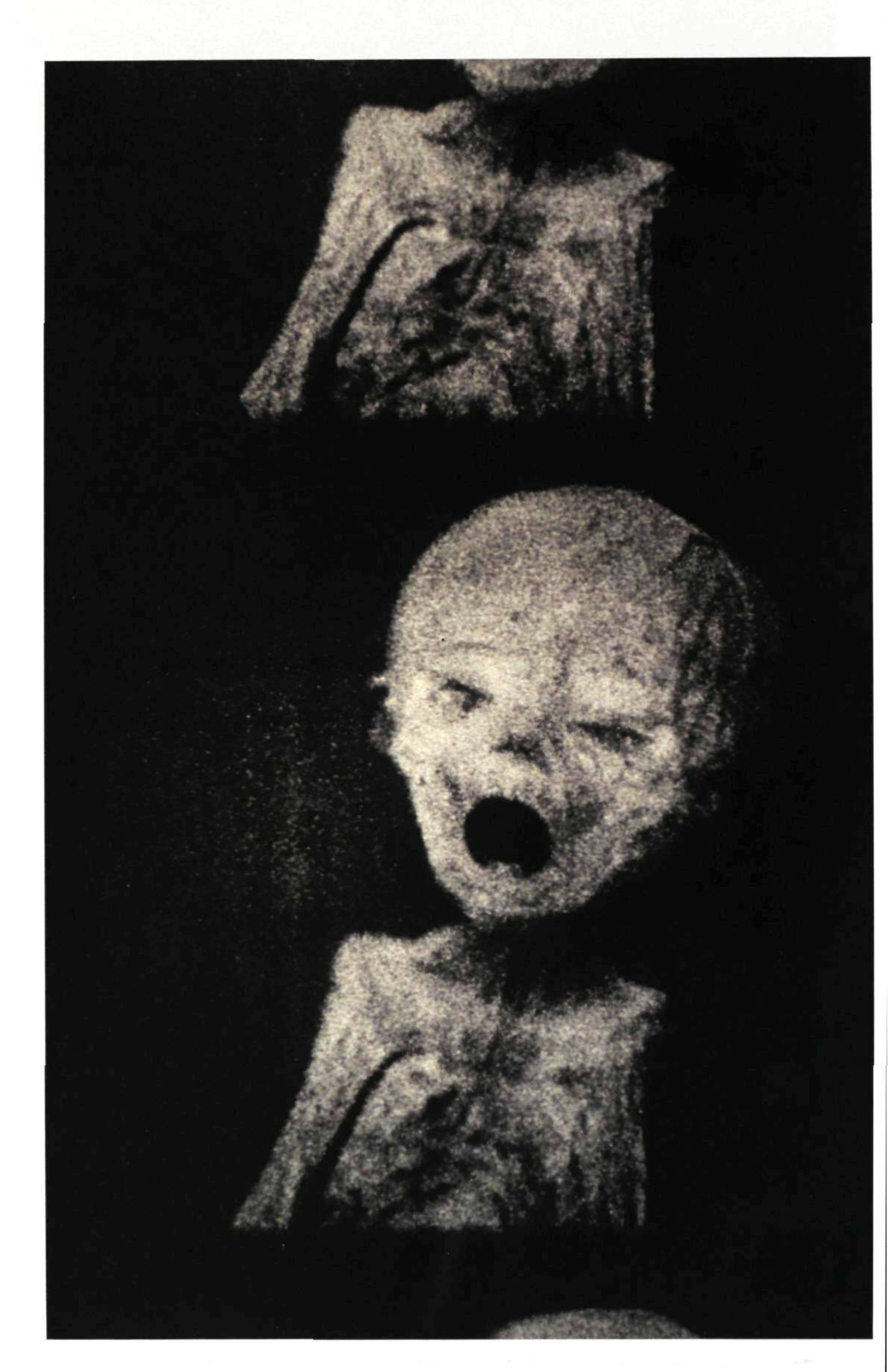
Antonin Artaud
Georges Pastier
Photographie
1947

Suite Antonin Artaud
Dessin de
déprogrammation
Hucleux
1993



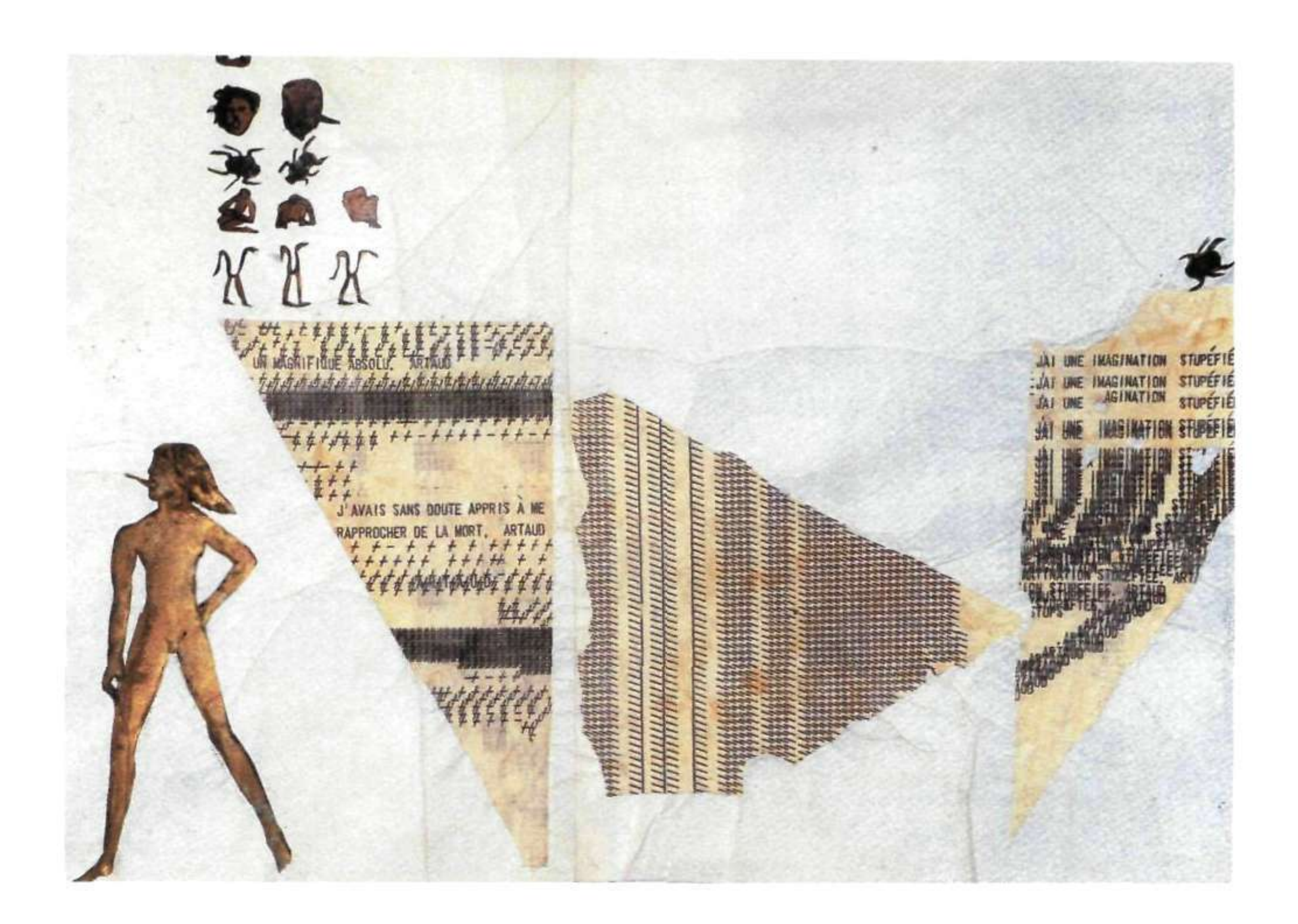
Antonin Artaud
Georges Pastier
Photographie
1947

Suite Antonin Artaud
Dessin de
déprogrammation
Hucleux
1993



ARTAUD À NEW YORK

l'anxiété de l'influence



«NE VOUS APPROCHEZ PAS TROP JE VOUS LE CONSEILLE: SINON VOUS POURRIEZ VOUS ROUSSIR LES MAINS.»

NIETZSCHE

SYLVÈRE LOTRINGER

Mummy
David Wojnarowicz
1988
15,2 x 12 cm

Codex Artaud VII
Nancy Spero
1972
68,6 x 33 cm

Dans sa présentation des *Dessins et portraits* d'Artaud, Paule Thévenin a lancé un formidable avertissement à tous ceux qui voudraient se réclamer de lui:

«Pas plus qu'il n'y a eu d'influence directe d'Antonin Artaud sur le théâtre, mais seulement un faisceau de références, d'appropriations partielles, d'oppositions ou d'alibis divers [...] il n'y a pas à proprement parler d'influence dans le domaine plastique, il ne peut sans doute pas y en avoir dans la mesure où ses dessins témoignent d'une expérience vécue [...].»

On peut donc s'interroger sur ce curieux phénomène qui fait qu'Artaud se voit à la fois promu comme modèle et protégé de toute contrefaçon, comme si la contagion qu'il *avait effectivement cherché à déclencher avec une rare virulence devait aussitôt être* déniée chez ceux-là mêmes qui succomberaient à ses effets. Ce refus de transiger avec l'originalité d'Artaud n'est pas une position facile — on pourrait être accusé de piété —

mais elle est nécessaire. On ne peut s'approcher d'Artaud sans risquer de se retrouver son clone ou son clown.

La fascination de la folie et de l'asile n'expliquent pas tout. Que la religion ait joué un rôle fondamental dans cette affaire est indéniable: on ne met pas Dieu sous accusation sans en porter les stigmates. Il doit bien y avoir quelque chose du martyr chez Artaud pour qu'il suscite ce genre d'*imitation*. Car il faut le dire: ses affres, il les a aussi voulues, sachant ce qu'il lui en coûterait. Cette cruauté faisait partie de son théâtre. André Masson l'a bien vu: «Ne pas négliger ce trait. Cette réalité défaillante, elle mérite qu'on la *joue*. En tout cas, que le *prestige* soit le plus fort.»

Chris Kraus ne s'est pas laissée prendre à l'effet Artaud, elle l'a au contraire dirigé sur lui-même pour mieux explorer ses alentours. *Voyage to Rodez* (14 min, 16 mm, 1986) retourne aux sources du mythe. Que reste-t-il d'Artaud à Rodez? Une institutrice américaine se lance sur ses traces. Elle ne parle pas français mais son anglais, curieusement, a l'accent parisien. Un vieil ami d'Artaud, le poète Denys-Paul Bouloc, la guide dans l'asile. Il travaille maintenant pour une agence de tourisme. L'institutrice, bien sûr, comprend tout de travers. Bouloc se souvient du cri des fous.

Dans un documentaire monté dans le style des années 1950, Chris Kraus multiplie les incongruités et les chevauchements pour tenir le pathos à distance. C'est seulement à ce prix que l'horreur peut faire retour. Derrière la fenêtre de l'asile, Artaud continue à crier sous l'électrochoc.

Qui sont les clones d'Artaud? *Foolproof Illusion* (17 mins, 1986) en retrouve une poignée. Un professeur qui rejoue sa souffrance avec les moyens du bord; une performeuse délire en marge d'Artaud; un traducteur trop fidèle tombe dans le trou noir de son texte. On a l'Artaud qu'on mérite. Par-delà son évocation, chaque obsession est renvoyée à elle-même. «L'illusion est à toute épreuve», selon la formule de Bob Dylan. Notez Chris Kraus en Vénus sans fourrure copiant elle-même un des clones d'Artaud. Où s'arrête la chaîne des simulacres?

Artaud lui aussi avait ses «modèles». Torturés, castrés, fous, suicidés, crucifiés, il les avait tous vécus. Saint-François d'Assise, Abelard, Paolo Uccello, Baudelaire, Gérard de Nerval, Edgar Poe, Van Gogh, Nietzsche, Lautréamont, et bien d'autres encore, Jésus-Christ lui-même, il les revivait au présent tout en invoquant à ses côtés un chœur de vierges compatissantes, la matrice multiple de son corps intouché encore à naître. Ces doubles, Artaud ne les imitait pas, il les vampirisait pour pallier l'hémorragie de sa propre identité. Il leur distribuait les tâches: Paolo Uccello cherchera la place de son amour, Gérard de Nerval la puissance de sa folie, Van Gogh la mesure de l'intolérance sociale. Ils resteront ses alliés dans le malheur.

«Il y aura toujours des truqueurs à côté des initiés», écrivait Artaud. Dieu reconnaîtra les siens. Julian Schnabel voit Artaud en grand et Nancy Spero en petit; Victor Bouillon entend sa voix aiguë de castrat; David Wojnarowicz le réinvente sous d'autres masques. Andres Serrano pisse sur le Christ. Artaud dans tous ses états: simulé, cité et récité, ressuscité dans les échos et les éclats d'un site qui n'a jamais été le sien, mais lui donne droit de cité. New York, 1969-1993.

* * *



Codex Artaud XVII (détail)
Nancy Spero
1972
114,3 x 45,7 cm

Ces questions de *plagiarism* et de simulation ne concernent pas seulement Artaud, elles touchent de très près notre modernité et ses œuvres, ou ses absences d'œuvre. Ce qu'on appelle généralement «influences» a existé de tout temps. L'art ne crée jamais à partir de rien, et c'est pourquoi il a une histoire. Ces pratiques citationnelles sont cependant apparues comme telles au début des années 1980 à la faveur de la controverse sur l'art expressionniste, auquel on pourrait rattacher les dessins d'Artaud. (Les dessins d'Artaud ont quelque chose d'unique et n'appartiennent pas à l'histoire de l'art, affirme Paule Thévenin.) La «pulsion allégorique», qui pousse à emprunter des images du passé, est une réponse panique à la disparition de l'auteur et de toute tradition.

À l'un des pôles de ce débat, Sherry Levine. Rephotographiant les photos d'Edward Weston ou de Walker Evans, elle a montré ce qui la séparait des icones masculines de l'art moderniste américain.

L'intelligence critique est une activité abstraite qui a pris pour cible à la fois le mythe de l'originalité et les supports du monde médiatique. Il n'est pas sûr qu'elle ait réussi sur aucun de ces plans. Artaud s'est acharné à exprimer «la vérité profonde sur l'art» contre tout ce que lui soufflait la pensée. Mais n'est-ce pas précisément ce que font les médias? Et peut-on s'étonner si un certain nombre d'artistes américains pour qui la réalité semble avoir été subtilisée de tout autre manière se soient retrouvés en proie à ce que Sherry Levine a appelé «l'anxiété de l'influence»? «Je m'approprie ces images, a finalement reconnu Levine, pour exprimer simultanément ma nostalgie des passions de l'engagement et des lointains du sublime.»

Cette anxiété de l'influence Julian Schnabel semble y avoir échappé pour une simple raison: contrairement à Sherry Levine et aux autres artistes néo-conceptuels, ses

réappropriations n'ont jamais revendiqué une fonction critique. Bien au contraire, elles constituent un processus de réincorporation, un dialogue avec l'histoire, une manière de faire résonner d'autres œuvres dans la sienne (Goya, Rodin, Caravaggio, Artaud, Benys) à des fins d'identification.

En 1981, Schnabel a peint sur une toile goudronnée une réplique exacte du célèbre autoportrait d'Artaud du 17 décembre 1946. Cet immense portrait (4,6 x 4,3 m) qui figure dans la collection privée de l'artiste, tranche sur les lourdes peintures-mosaïques aux couleurs contrastées et aux motifs violents que Schnabel réalisait à cette époque avec des fragments d'assiettes. *Artaud (Starring to Sing Part 3)* occupe une place à part dans sa production dans la mesure où le peintre s'est lui aussi complètement effacé derrière son modèle. Et pourtant l'accentuation des traits d'Artaud, son visage restitué en gros plan engagent en quelque sorte physiquement le spectateur dans le portrait. En outre, la figure est décentrée sur la droite, forçant le regard à se tourner vers un espace situé hors champ— un effet de sublime. On pense à André Breton à qui Georges Bataille reprochait d'exalter poétiquement le personnage du marquis de Sade pour mieux circonvenir ses écrits. La citation de Schnabel est un hommage — Artaud, dit-il, est le plus grand dessinateur de ce siècle. On aurait mauvaise grâce à lui reprocher de l'avoir refait à son image, un totem barbare coulé dans du bronze et le suprême monument à la modernité.

Le travail de Nancy Spero est d'une tout autre étoffe. Il est fait de figurines hiéroglyphiques comme jetées au hasard sur de longs rouleaux de papier de riz japonais. Les 33 Codex Artaud (1971-1972) semblent avoir littéralement explosé dans son œuvre après ses premières *War Series* de 1966, des peintures à l'huile sur papier causson rageusement raclées et triturées pour exprimer sa révulsion pour un conflit où elle voyait se profiler la projection phallique du pouvoir. Le papier de riz, plus délicat, ne se prêtait qu'au collage. Du coup Nancy Spero s'est orientée vers une utilisation kinétique de l'espace lui permettant d'épouser plus librement les pulsions du moment. C'est à cette époque que Nancy a découvert les textes d'Artaud — elle ne verra ses dessins que bien tard — dont la rage et la frustration sont immédiatement entrées en résonance avec son propre sentiment d'exclusion et de victimisation en tant que femme et artiste. D'où l'idée paradoxale qui lui est venue d'utiliser ces rouleaux égyptiens, ces frises de longueur variable, ces tapisseries de Bayeux, comme des journaux intimes où elle pourrait noter ses révoltes intérieures en mettant en regard d'une manière complexe des interpellations d'Artaud et une vaste iconographie glanée parmi les traditions non occidentales. À première vue cet art apparaît aussi miniaturisé et «féminin» que celui de Schnabel est aggressivement mâle, et pourtant il ne faut pas s'y tromper. Il y a plus de colère vraie dans ces *papirii* pâles que dans les grandes surfaces turbulentes des peintures de Schnabel.

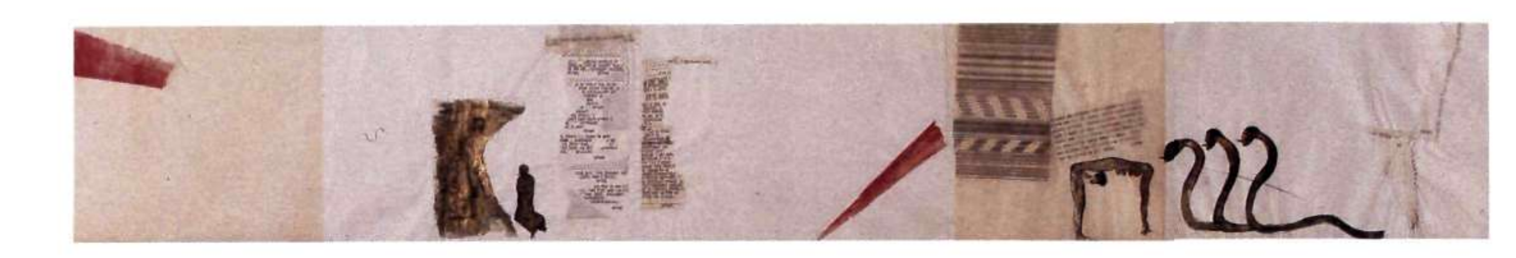
Un motif récurrent de ces fresques est la langue phallique échappée des *War Series*. Par un étrange syncrétisme, elle en vient à se combiner ici avec la parole déniée du discours féminin. Cette fusion antithétique de l'agression et de la castration, ce composite de pulsions contraires reliées en une sorte d'union indissoluble rappelle ces mots primitifs aux sens opposés dont Freud avait noté l'existence dans l'égyptien primitif et qu'il a pris pour modèle du langage du rêve. Cette langue de cauchemar dressée comme un glaive, c'est celle de l'histoire d'un long servage dont Nancy Spero, à l'aide d'Artaud, va tenter de se réveiller. «Quitte ta langue, Paolo Uccello, quitte ta langue, ma langue, merde, qui est-ce qui parle, où es-tu?... mange ta langue, vieux chien, mange sa langue, mange, etc. J'arrache ma langue.» Ce geste de défi à une langue qui n'en est pas une, une subjectivité subjuguée par un sexe dit dominant va du coup ouvrir tout un champ de métamorphoses où le masculin pourra tourner au féminin ou à l'androgyne, les signes contraires de soumission ou de domination vont échanger leurs signes ou coexister dialogiquement. Féministe et activiste de longue date, Nancy Spero se trouvait ainsi à anticiper une vision plus fluide et plurivoque du féminin qui se prolongera dans les analyses d'Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva.

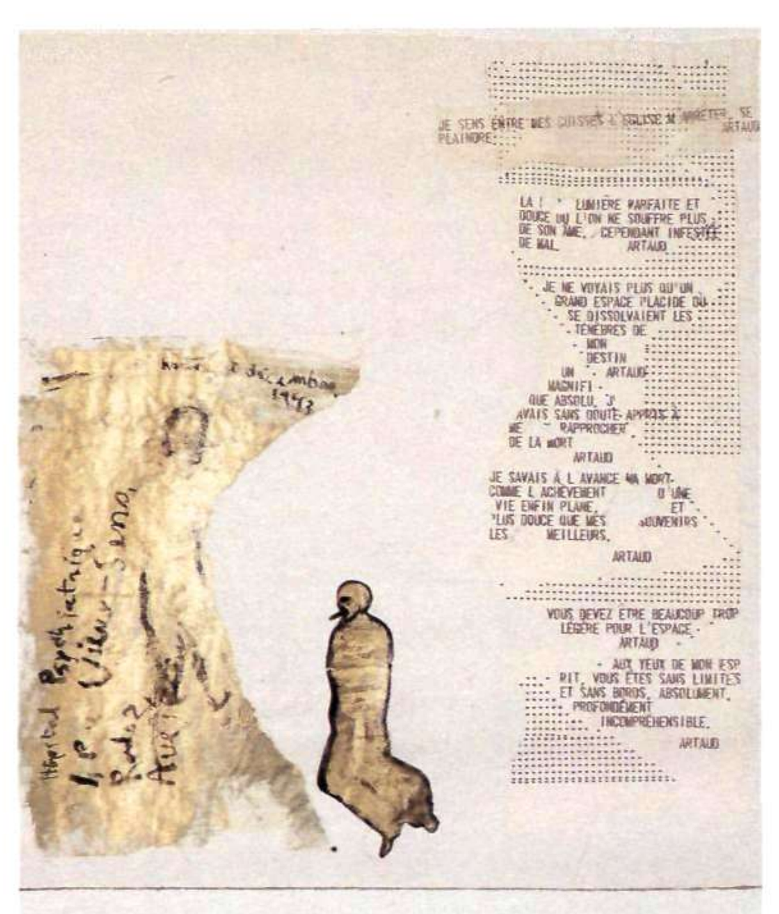
Les Codex Artaud retracent un autre itinéraire paradoxal, mais tout aussi exemplaire, celui d'une artiste féministe formant avec un poète fou que l'abomination de la sexualité a doté d'une misogynie quasi sacrée une alliance en quelque sorte contre nature d'où elle réussira à arracher sa propre indépendance d'expression. Tour de force des faibles qui simultanément ouvre l'œuvre d'Artaud sur son envers ou son avers, remodelant l'aversion sexuelle en une affirmation triomphante d'un devenir sans entraves.

Paule Thévenin a insisté sur le caractère indissociable chez Artaud du dessin et de l'écriture, écriture dessinée, dessin idéographique, «une machine qui a du souffle [...] la recherche d'un monde perdu et que nulle langue humaine n'intègre» (Artaud). Le dernier paradoxe — mais il est proprement miraculeux —, c'est que Nancy Spero ait réussi à créer dans cette connivence désespérée avec les textes d'Artaud une langue idéographique fracturée imitant un modèle dont elle ignorait jusqu'à l'existence.

Avec l'installation audio *Execution of the Mass*, Victor Bouillon se tourne lui aussi vers Artaud pour donner une forme plus complexe à ses propres obsessions. Mais ce n'est pas Artaud lui-même qui le fascine. La vraie action se passe ailleurs, dans une autre scène qui a toutes les caractéristiques d'un rêve puisque tout y procède par glissement de sens.

On peut comparer la scénographie de Bouillon au premier drame mental qu'ait écrit





Artaud, *Paolo Uccello* ou *la Place de l'Amour*, où les positions de son dilemme sont distribuées entre divers personnages avec lesquels Artaud lui-même tient des dialogues de sourds. La scène est éclatée, les blocs glissent les uns sur les autres; personne ne se situe au même plan. Comment communiquer dans ces conditions? Et quoi? Il n'y pas de place pour l'amour quand on n'a rien entre les jambes et qu'on a Dieu derrière la tête.

La scène de Bouillon est bien mieux installée. Au lieu d'une fragmentation psychotique, le drame procède dans l'ordre. Rien ne se crée, rien ne se perd. Ce qui n'est pas dit ici réapparaît là. Déplacement ou condensation, on trouvera toujours quelque chose pour boucher les trous. L'angoisse est tenue à distance. Mais qu'est-ce qui est censure dans cette affaire?

La même pensée est représentée partout de multiples façons. On appelle ça surdétermination. Le cancer du rectum dont Artaud est affligé s'inscrit dans l'image de la clinique d'Ivry, mais la voix du castrat, tout comme la position des micros à hauteur de cuisse, lui assigne une place plus spécifique. La castration n'est pas le fin mot, elle n'est qu'une métaphore de la mort. Et la mort ne s'avance jamais que masquée. On apprend par accroc que le père a un cancer de la prostate; la mère un cancer du sein. Les deux sources de l'être simultanément taries. Quelle place reste-t-il à occuper?

Celle du castrat. Il s'installe dans ses meubles et chante avec ce sexe qui n'en est pas un. L'ambivalence du sujet se remarque dans le clash entre les deux enregistrements. Qu'est-ce qui va l'emporter? La révolte contre Dieu le Père ou l'apaisement de l'Ave Maria? L'affaire prend des allures cosmiques, et pourtant c'est toujours la sainte famille. La biologie a tout simplement pris la relève du symbolique. A-t-on gagné au change? La scène primitive prend corps dans la prolifération malsaine des marques. Le cancer du sens. Une autre scène — une autre fiction — viendra à point nommé redoubler la première. Le personnage féminin, par miracle, se trouve dans le mythe. Mort, il le sera plus encore. Une autre recherche de la paternité s'est déjà mise en place. On n'en aura jamais fini avec ce drôle de drame. Artaud lui-même...

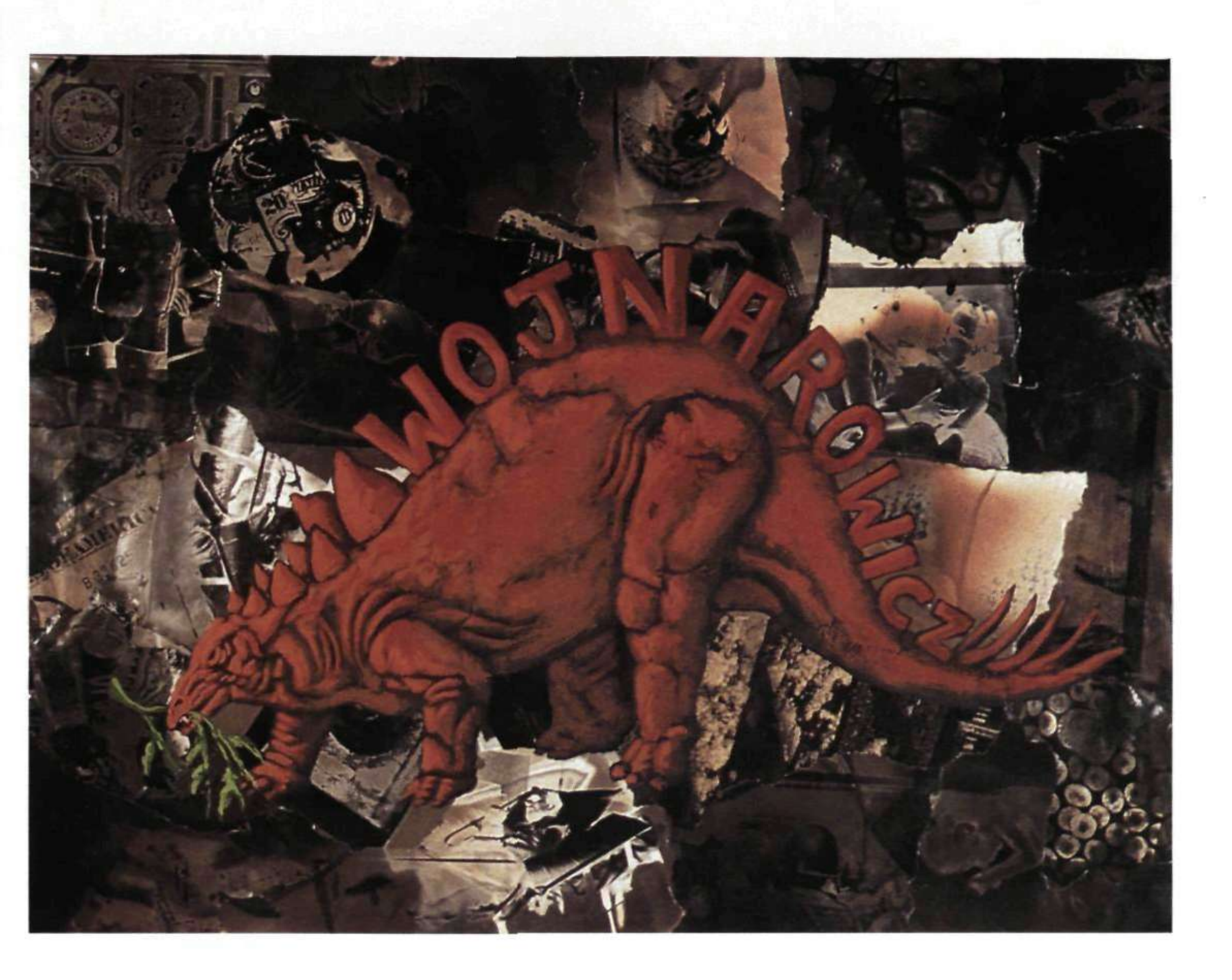
David Wojnarowicz ne connaissait rien d'Artaud, ce qui n'empêchait pas la proximité. Alors pas de jeu de simulacre, pas de bonne ou mauvaise copie? Wojnarowicz aussi avait ses doubles, dont il usait comme Artaud. Genet, Rimbaud lui venaient plus naturellement. L'étoffe du mythe. Mais c'est aussi que l'amour, chez lui, n'avait pas la même place. Ses héros étaient homosexuels. Ils se droguaient aussi. Saint-Genet à l'église, avec un Christ qui se shoote dans un coin. Tous des hors-la-loi comme lui. David promène Arthur dans Manhattan; il l'entraîne vers les docks pourris qu'il a magiquement transformés en musée de passe. Il y peint des fresques étonnantes — des étreintes d'hommes, des envols préhistoriques — faites pour disparaître. Un art nomade à la mesure de son désir. ■

Sylvère Lotringer enseigne à Columbia University et est commissaire invité à la Galerie Optica.

Codex Artaud VI
Nancy Spero
1971
52,1 x 330 cm

Codex Artaud VI (détail)
Nancy Spero
1971
52,1 x 330 cm

L'homme qui écrivait des lettres



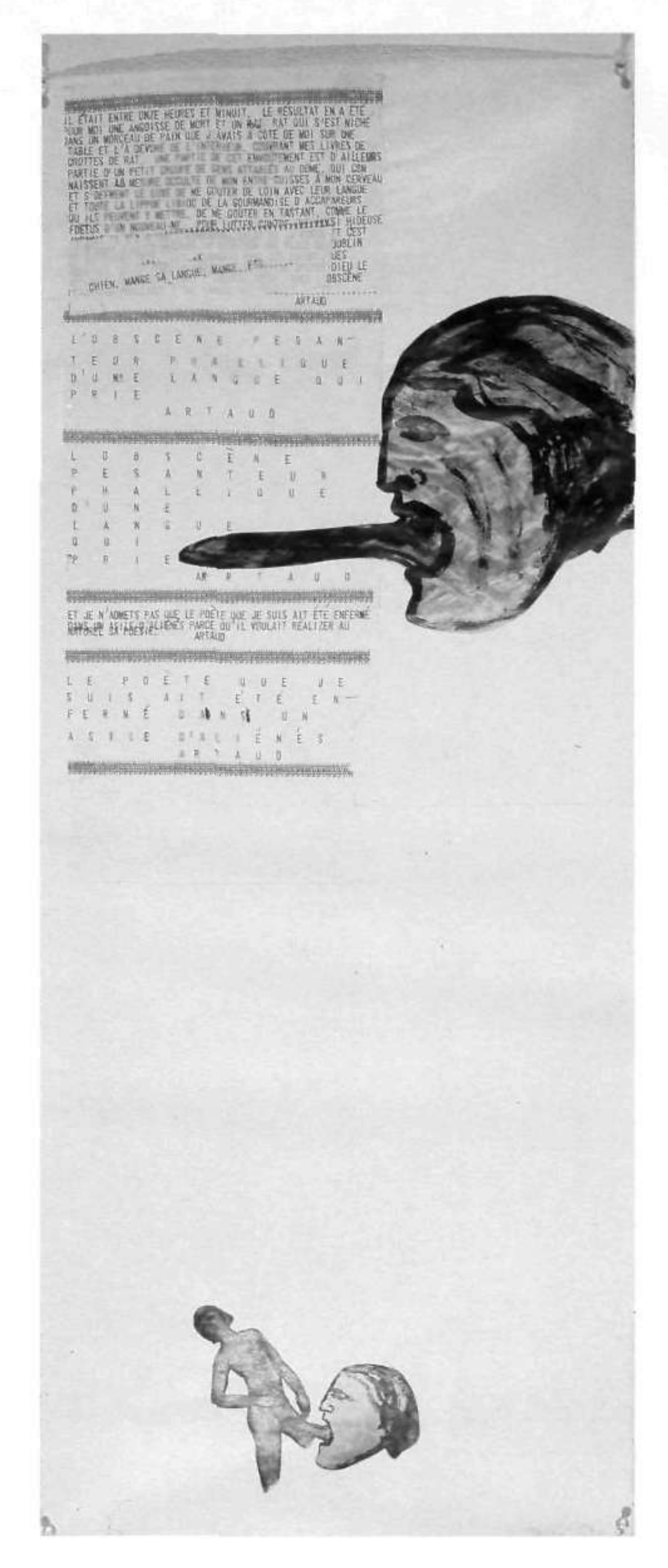
PAOLO SPEDICATO

Something from Sleeps IV
David Wojnarowicz
Acrylique et collage sur massonite
40,6 x 59 cm

Il n'y a rien d'exceptionnel ou d'exotique dans la vie de cet homme, né aux bords de la mer Méditerranée à Marseille, 4, rue du Jardin des Plantes, derrière le jardin zoologique, et d'obscurs parents.

Arrivé à Paris, par nécessité de se débarrasser des attentions de sa famille et des médecins, de rompre son isolement et sans aucune idée carriériste, Artaud conservera toute sa vie son air de pureté provinciale et d'isolé digne; il l'admettra d'ailleurs dans une lettre de Rodez, en janvier 1945: «Comme attitude générale, comportement, manière d'être, à tous instants l'homme qui est ici et que je suis est le même en tous points que celui qui, depuis 1913, sur le banc du collège, a commencé à écrire des vers».[1]

Artaud alors, comme *everyman*, comme *uomo qualunque* qui se promène avec son secret, fait figure d'emblème du XXème siècle tout autant que les bronzes de Giacometti: des hommes qui marchent seuls, parfois avec leurs chiens, sous le soleil de Satan ou des dieux du Mexique? (Et quand il ne marche pas, ce sujet affiche les traits de l'employé assis dans son bureau ou sa chambre, à la façon de Pessoa, Svevo ou Kafka.)



Codex Artaux XVII
Nancy Spero
1972
114,3 x 45,7 cm

Pendant les neuf ans passés dans l'asile d'aliénés de Rodez, au-delà de l'absence de liberté, de la douleur intime et des tortures physiques, on le voit confiné dans sa condition d'habitant du quotidien humble et de résistant au jour le jour.

Artaud serait-il alors le confrère de Tzara et de son «idiot partout» dans le *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*? Ou plutôt de «l'homme sans nom, sans famille, sans qualités, sans moi ni Je, le "plébéien" détenteur d'un secret, déjà surhomme dont les membres épars gravitent autour de l'image sublime» pour Gilles Deleuze?[2]

C'est surtout à Rodez, de 1936 à 1945, qu'il s'engage à détruire sa réalité d'homme public et de théâtre, à repenser et à détourner son parcours antérieur, à cacher ses traces, mais pas à cacher sa pensée.

D'un voyage au pays des Tarahumaras va paraître en 1937 sans l'indication du nom de l'auteur. Dans *Les nouvelles révélations de l'être*, il signe sous le pseudonyme «Le révélé». Dans ses lettres, il est à la fois Antonin Nelpas, Nanaqui, Artaud le Mômo. Unique instrument pour briser le mur de la douleur et la condition d'isolé voulue par l'administration, la médecine et la police: les lettres.

Les lettres de Rodez sont la voix humaine d'un *Ecce homo* emprisonné mais aussi l'exercice de l'ubiquité d'une âme supérieure privée du vaste territoire aux limites de l'impossible et de l'absolu.

Cette extraordinaire autobiographie par les lettres déchire le voile de Maia qui enveloppe le monde, pour nous rendre facile sa lecture, et courageuse l'entrée dans ses portes sans retour.

Loin de toute paraphrase et interprétation, voilà comment je me souviens d'Artaud:

1. Artaud: l'amour

2. Artaud: fin de l'ère chrétienne ou bien judéo-chrétienne.

3. Artaud: retour «à une vieille notion prégénitale de l'être[3].»

1. «L'Amour, c'est le don entier de soi à un être, notre soi n'est pas notre corps mais plutôt notre âme et notre cœur; j'ai toujours reconnu quand les sens et le corps s'en mêlaient, que l'âme et le cœur se retiraient et que l'amour lui-même était perdu.

«Et aimer, c'est aimer d'un amour éternel et non de passade et de passage, ou alors ce n'est pas la peine d'aimer et ce n'est pas de l'amour mais de la bestialité». (À sa mère, 5 août 1944).

«Et ce n'est pas que l'amour n'a pas d'âme, c'est que l'âme de l'amour n'est plus.» (À Henri Parisot, 9 octobre 1945.)

«Je ne suis rien dans ce monde que le petit Antonin Artaud et non le grand Gérard de Nerval, le grand Edgar Poe, le grand Lautréamont, le grand Baudelaire et le grand Arthur Rimbaud, qui personnellement sont morts et s'en foutent éperdument, mais j'ai changé d'âme, il y a des âmes qui croient en moi, et comptent sur moi pour vivre.» (Au Docteur Michel Lubtchancky, 3 mai 1946)

2. Étant donné:

a. la violence de la religion catholique;

b. l'imposture de la religion juive et de tout monothéisme.

3. Ce flâneur de théâtre et de boulevards parisiens a été un jour au Mexique: dix mois, en 1936, au pays des Tarahumaras, dans l'État de Chihuahua.

«C'est vous dire que ce n'est pas Jésus-Christ que je suis allé chercher chez les Tarahumaras mais moi-même, moi, Mr. Antonin Artaud né le 4 septembre 1896 à Marseille [...]

[...] et je ne suis allé sur les hauteurs du Mexique que pour me débarrasser de Jésus-christ comme je compte un jour aller au Tibet pour me vider de dieu et de son saint-esprit.» (À Henri Parisot, 7 septembre 1945.)

C'est au Mexique qu'il reconnaît les vraies couleurs de la Renaissance: le bleu du ciel mexicain. Engagé pour «retrouver une Vérité qui échappe au monde de l'Europe[4]», c'est là qu'il touche presque à l'absolu avec l'aide du peyotl: «[...] pour cette bonne raison que le peyotl c'est L'HOMME non pas né, mais INNÉ, et qu'avec lui, la conscience atavique et personnelle entière est alertée et étayée[5]».

Permanence de l'âme et de la pensée sauvage beaucoup d'années après l'orgie structuraliste.

Nous assistons à un retour de l'ethnologie-anthropologie et à un diffus néo-tribalisme dans la société. Pas question ici de matière académique. Il n'est pas question non plus de néo-humanisme, chrétien, marxiste, existentialiste..., il s'agit plutôt d'une invitation, au cœur de notre fin de siècle, à une idée poétique et radicale d'homme et d'être vivant. Cela signifie que les sujets d'aujourd'hui doivent répondre à des rappels de loin sur la surface de la terre et au-dessous de la terre.

Les tribus métropolitaines ont établi leurs règles du jeu. La démocratie formelle et la médiocratie alimentent le discours de ces tribus nerveuses et hyperactives mais qui risquent à chaque moment l'implosion, la répétition sans jouissance et la perte de l'appartenance à un destin commun. (Existe-t-il une façon de conjuguer *Geschick* heideggerien et *Gemeinwesen* marxienne?)

Consolations relatives: la confusion et les bruits des langues, le discours multiculturel, la salade des races, néanmoins la dernière vague du *ethnie cleansing*, le *seuil-cargo* de la communication et de la connaissance.

En écoutant Artaud aussi, des tribus, des forêts et des montagnes nous arrive la musique de la répétition dans la différence et les «chemins qui mènent nulle part»[6] dans la forêt d'une histoire vide d'historicisme et de violence.

Mais les signes qui nous arrivent au présent ne sont pas du tout encourageants. Au contraire.

Ce que «la culture» a été capable de faire récemment est de célébrer l'aventure d'un crétin délirant, capitaine mystique italien, produit bâtard d'un Moyen-Âge en retard et de la Renaissance en crise, en compagnie de bandes de marins espagnols sadiques et ignorants. On a encore une fois garanti de transmettre et de légitimer la *telenovela* sanglante que l'on appelle la découverte de l'Amérique.

ARAWAK TUPINAMBA XAVANTE
GARIFUNA CARIB GUARANI

CHEROKEE TAINO NAMBIKWARA
MAYA KUNA ARAPAHO AREKUNA
YANOMAMI MOHAWK JIBARO
KADUVEO BORORO

À l'heure de l'Observatoire:

Les Critiques ne sont pas amoureux.

De la région centrale de ces lettres, on ne peut plus lire Artaud à travers la camisole de force de l'avant-garde, de l'intellectualisme matérialiste ou, pis, des délires spiritualistes. On doit simplement l'écouter à partir du cœur de son quotidien éclaté, pour ne pas risquer d'être accusés d'être, avec Roman Jacobson, «une génération qui a dissipé ses poètes».

Ses lectures: Nerval
Poe
Lautréamont
Baudelaire
Rimbaud

Mes lectures: Leopardi: l'«autre» italien
Heidegger: l'«autre» allemand

«*C'est que la vie n'est pas cet ennui distillé où l'on fait macérer notre âme depuis sept éternités, elle n'est pas cet infernal étau où moisissent les consciences, et qui a besoin de musique, de musique, de poésie, de théâtre et d'amour pour de temps en temps éclater, mais si peu que ce n'est pas la peine d'en parler. L'homme de la terre s'ennuie à mort, et si profondément en lui-même que maintenant il ne le sait plus. Il se couche, il dort, se lève, se promène, mange, écrit, il avale, il respire, il chie comme une machine baissée de ton, comme un résigné enterré dans la terre des paysages et que le paysage a soumis à lui comme un serf qu'on a garotté sur le billot d'un mauvais corps, et soumis à des lectures, bonjour, bonsoir, comment allez-vous, le temps est au beau, la pluie va rafraîchir la terre, que disent les informations, venez donc prendre le thé chez moi, le tric-trac, les cartes, les boules, le jeu de dames et les échecs, mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit, je veux dire que ce n'est pas cela qui définit la vie immonde où nous vivons. Ce qui la définit c'est qu'on nous a distillé à tous nos perceptions, nos impressions et que nous ne les vivons plus qu'au compte-gouttes, respirant l'air des paysages par le dessus et le rebord et l'amour par le dehors du panier, sans pouvoir prendre tout le panier. Et ce n'est pas que l'amour n'a pas d'âme, c'est que l'âme de l'amour n'est plus. Avec moi, c'est l'absolu ou rien, et voilà ce que j'ai à dire à ce monde qui n'a ni âme ni agar-agar.*» (À Henri Parisot, 9 octobre 1945.) ■

Paolo Spedicato est professeur de littérature au Brooklyn College de New York.

NOTES

1. A. Artaud, *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, 1974), vol. XI, lettre à J. Latrémolière, 6 janvier 1945, p. 11-12. Pour un survol général de la vie et des écrits d'Artaud, j'ai consulté le livre de R. Bonacina, *Artaud, il pubblico e la critica* (Firenze, La Nuova Italia, 1984).
2. G. Deleuze, *Différence et répétition* (Paris, P.U.F., 1985), p. 121.
3. A. Artaud, *Ibid.*, vol. IX, p. 201.
4. *Ibid.*, p. 30.
5. *Ibid.*, p. 34.
6. C'est le titre français des *holzwege* de M. Heidegger.

L'expérimentation de la frontière

«Mais je n'ai trouvé de patrie nulle part, je ne suis jamais qu'un passant dans toutes les villes, et en partance sur tous les seuils».
«Ainsi parlait Zarathoustra», Nietszche

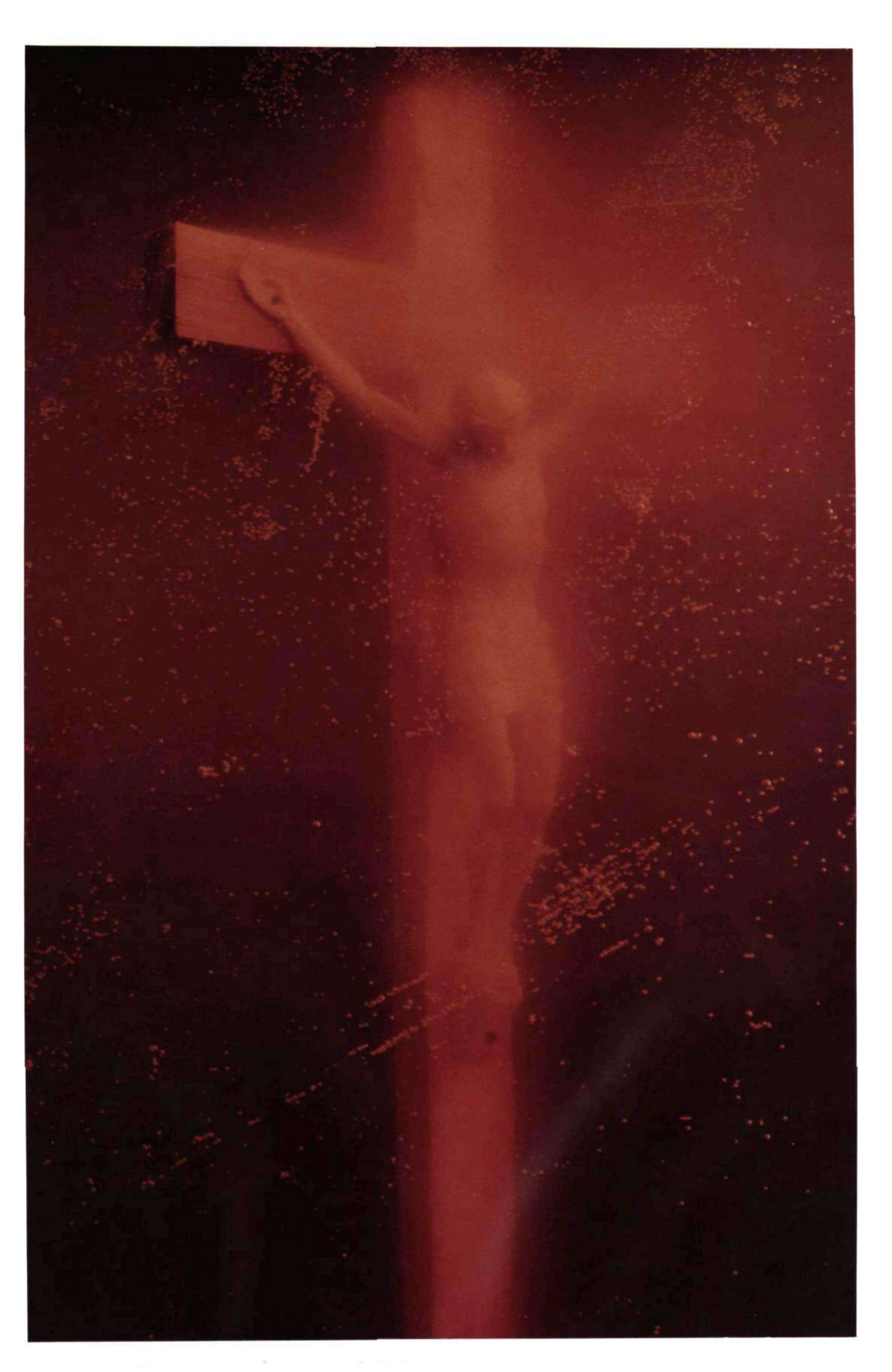
Anna Gural-Migdal

Par-delà l'impératif qu'a fait valoir Artaud de restituer au Théâtre sa définition première, à savoir l'occupation de l'espace scénique, il semble que tout l'effort créatif de cet écrivain soit à envisager en termes de lieu, de frontière, de seuil, de marge, d'abîme, de limite. À partir du champ d'appartenance de l'homme à un lieu, d'une ouverture du corps à l'espace, Artaud interroge en effet un mode d'être, une conception ontologique de l'altérité: saisie de soi dans le chevauchement sauvage d'un corps qui empiète sur le monde, qui déploie ses entours afin d'investir l'extériorité opaque de l'univers, de se métamorphoser sur d'autres rives. C'est précisément le champ ouvert de cette réciprocité que l'œuvre d'Artaud invite à méditer.

Ce poète conçoit la dimension authentique de l'homme dans l'abouchement du corps à l'espace, car c'est d'une telle rencontre qu'émerge la pensée active. Selon Garelli, ce mouvement du corps à l'œuvre, de la création en train de se faire, de la pensée sur le point de surgir, n'est autre que «le champ transcendantal de l'être-là, en prise directe sur le Monde, qui se dévoile désormais comme "lieu pensant"[1]». Cela confirme que chez Artaud, l'être de l'homme, l'ordre du «penser» et le champ ouvert du Monde sont en interaction. Ainsi le corps peut-il être corps de l'espace comme les objets mêmes de sa pensée[2]». On peut par ailleurs se demander si la perception aiguë qu'Artaud avait de sa maladie ne lui a pas fait découvrir une topographie visionnaire d'une matérialité énergétique de l'âme, pour tenter de rejoindre le mouvement même de la vie, de la création, par la pensée absolue. C'est donc à l'aménagement de ce «lieu pensant» que l'écrivain travaille obstinément, acceptant de remettre en question les points de repères lui ayant permis jadis de dessiner hâtivement les frontières de sa personne, pour s'ouvrir à l'inconnu d'un espace où il se risque à être absorbé et transmué: «[...] être au niveau des objets et des choses, avoir en soi leur forme globale et leur définition du même coup / et que les localisations de la substance pensant entrent en branle en même temps que leur sentiment et leur vision en toi[3]». (OC,I,175)

En réclamant une nouvelle forme d'expérimentation ontologique, Artaud remet donc en question le principe dualiste de la métaphysique occidentale, et nous amène ainsi à repenser le rapport de l'homme au monde autrement que dans la subjectivité repliée sur elle-même ou dans

Piss Christ
Andres Serrano
Cibachrome, silicone
1987
152,4 x 101,6 cm

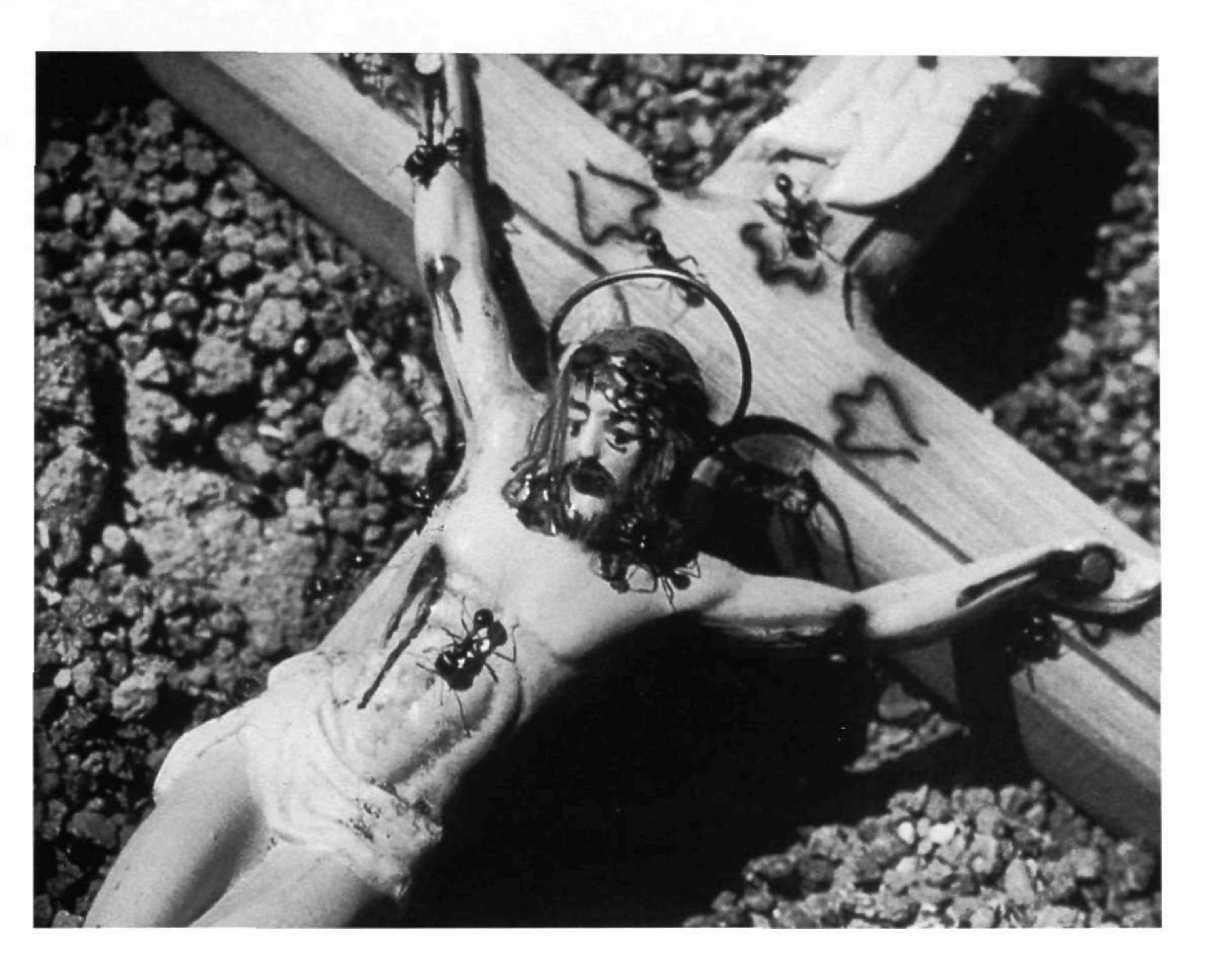




l'extériorité objective. C'est plutôt le bond incessant du corps à la pensée et de la pensée au corps qu'il tente de saisir au vol. De même déclare-t-il inopérante la linéarité fallacieuse de la raison cartésienne, et le principe de matérialité dont il se réclame ne relève pas davantage de l'héritage marxiste. La pensée de cet artiste s'inscrit dans la modernité puisqu'elle rejoint des courants théoriques novateurs comme celui de la «méthode extensionnelle» par exemple, proposée par Korzybski[4]. Selon celui-ci, nous assistons à l'agonie du système aristotélicien et à la genèse tatônnante non seulement d'une nouvelle science de l'homme, mais encore d'un nouveau monde, le monde du mouvement (*world in process*) et de la non-identité. De même la vision artistique d'Artaud s'apparente au mouvement épistémologique (post) moderne puisqu'elle tente d'accéder à un nouveau territoire en détruisant les savoirs établis, les anciens modèles de représentation, qui imposent des contraintes à la potentialité créatrice.

Comme la pratique littéraire contemporaine, l'écriture d'Artaud, dans ses visées matérielles, est assimilable au travail du corps et met en relief la façon dont l'homme cherche à se construire et à se connaître. Cette écriture tente de recristalliser son énergie vibratoire en opérant sur les marges, en accédant à des zones-limites qui la mettent constamment en rupture avec elle-même. Elle essaie de se délivrer de son double afin de reconstruire une nouvelle altérité dans une solitaire déconstruction entre l'illusoire et le véridique. Elle rejoue son rapport à la réalité dans l'expérience de la mouvance créatrice, dans l'annexion de paysages jamais vus, dans l'étrangeté d'un exil toujours à recommencer, dans la solitude aliénante de l'abîme. C'est dans les plis du monde, dans les creux nébuleux de l'espace qu'elle opère la bifurcation radicale de son être. Mais ce no man's land n'est pas que du vide séparant des agrégats d'objets car il est animé de pulsions, chargé de tensions et d'attentes, traversé de désirs, hanté de mémoire. Dans une telle perspective, l'identité est provisoire puisque toujours ouverte sur la béance du monde. En tant que matière verbale, l'écriture d'Artaud cherche toujours à se refaçonner un corps neuf dans l'implosion de nouveaux amalgames, métissages. Écriture donc qui se déréalise pour se donner à lire dans sa pluralité éclatée dans ses fragments d'increé. Écriture qui procède par vibrations, traces, martèlements, irruptions dans un régime de discontinuité. Écriture androgyne puisque les vertus créatrices du corps relèvent à la fois des principes mâle et femelle. Écriture qui consiste à aller jusqu'au bout des images, à les attendre et

Untitled (cloks and ants)
David Wojnarowicz
Photographie noir et blanc
1988
102 x 120 cm



Untitled (christ)
David Wojnarowicz
Photographie noir et blanc
1988
102 x 120 cm

à les fixer, nues, naturelles, fortes. Ainsi, dans ce mouvement scriptural, les zones d'appel et d'influences, les champs qui se restructurent et se dérobent sont à concevoir comme inquiétude constitutive de l'errance humaine vécue dans l'instabilité de sa mouvance créatrice.

L'alchimie du désert

Le désert apparaît à ce titre comme le lieu par excellence d'expérimentation de la frontière, l'espace qui permet à la fois à l'homme de s'évider et de se reconstruire, le paysage idéal de la transcendance spirituelle. Car le désert n'est pas loin du mystère divin dans son questionnement des zones du vide qui aspirent à l'infini les formes du monde. S'abolissant sans cesse dans la configuration déplacée de ses seuils, prolongeant en remous ce qui ne fut qu'un rayonnement provisoire, le désert figure la dangereuse ambivalence du jeu de la naissance et de la mort. À cet égard, il apparaît comme un lieu de médiation qui happe le corps, l'écriture, pour retrouver l'authenticité première, l'origine du geste et de la parole.

Françoise Bonardel[5] compare ce passage à vide dans le no man's land d'où émerge la création au principe transmuant du vase alchimique et de son creuset. L'alchimie entreprend elle aussi cette corporisation du spirituel et cette spiritualisation de la matière vive dont le couronnement est le Grand Œuvre. Il semble qu'Artaud ait pressenti que la guérison à laquelle il aspire consiste à transmuter le potentiel vital dans un espace-creuset qui n'est jamais donné et *dont la découverte est inséparable d'une* vie poétique amplifiée. Et si l'énergie vient à manquer, l'espace médiateur de transmutation n'offre plus alors que stagnation, zone sinistrée rappelant les «blanches steppes prénatales». Mais contre un tel danger, Artaud fait valoir l'immunité acquise par l'écriture, dans la mesure où la force du poète est justement de demeurer dans l'entre-deux où bout continuellement la «chair verbale». Et le désert, en brûlant sans cesse les fantasmes et modèles mensongers projetés sur la matière, ne nous invite-t-il pas à nous délivrer de notre propre image et à vivre dans une solitude qui n'alimente que les forts? Ce qu'Artaud nomme «alchimie du désert» n'est rien d'autre que la combustion d'un désir cherchant à évacuer les formes viles qui nous habitent.

L'accès à la connaissance poétique n'est pas seulement un principe de transmutation alchimique, mais encore ontologique, dans la mesure où l'opération s'effectue par une «sortie du corps» qui

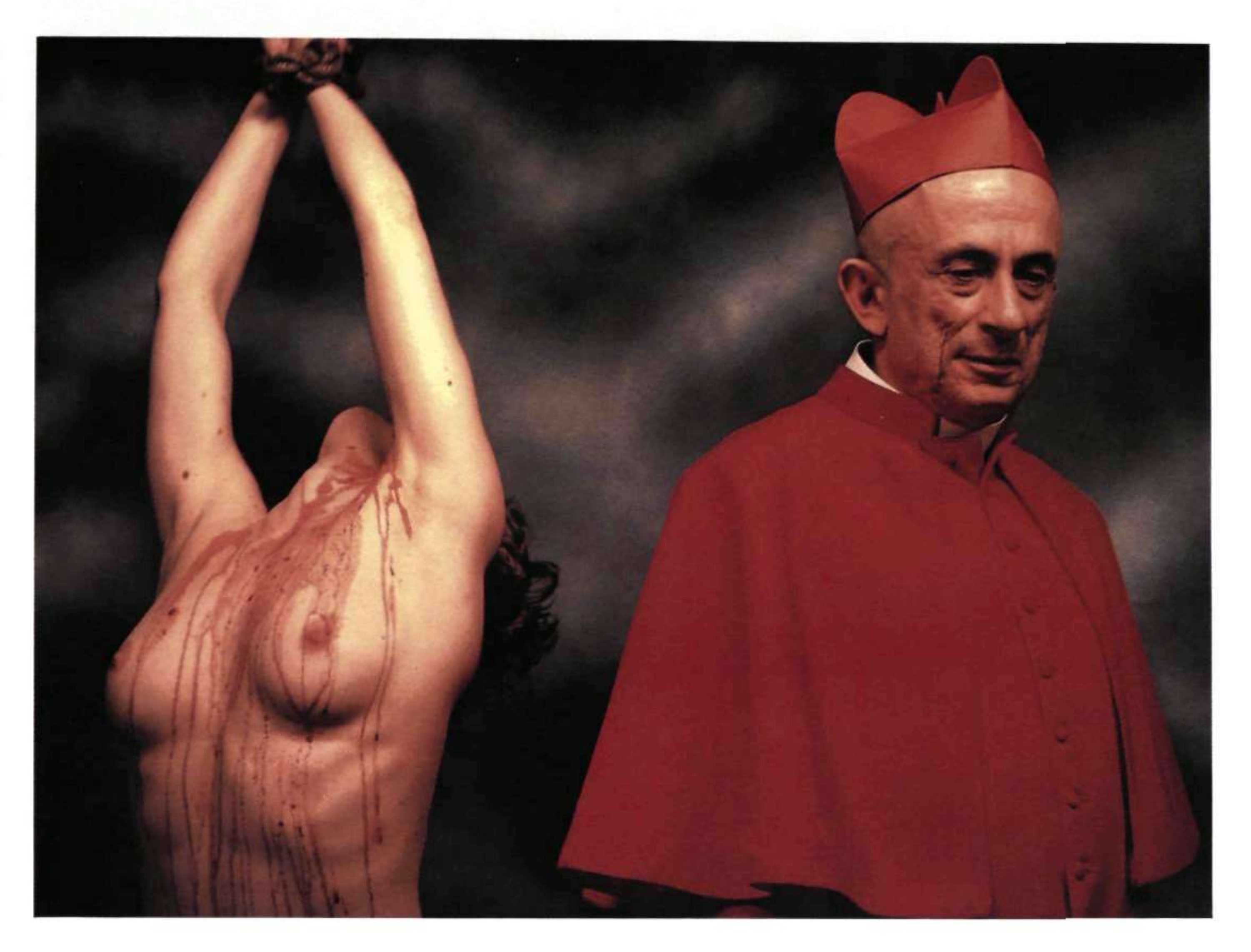


The Morgue (Broken Bottle Murder)
Andres Serrano
Cibachrome silicone
1992
127 x 152,4 cm

requiert d'être pensée selon la dynamique d'appartenance et d'inclusion de l'être-au-monde. Dans ce processus de métamorphose, c'est la visée intentionnelle de la réalisation qui compte. Dès lors, l'être original qui se constitue à travers la profération poétique n'est autre que la visée intentionnelle elle-même. Manière de faire très moderne, puisqu'il s'agit de rendre présent et sensible le mouvement qui constitue la création, et qu'il y a transfert du champ de l'objet représenté selon les codes de la désignation, au champ opératoire de la visée intentionnelle. Dans la mesure où elle affiche le procès de sa transformation, l'écriture d'Artaud est un acte de constitution transcendantale.

Les modes de transmutation permettant d'accéder au vide du creuset sont cautionnés dans l'œuvre par divers types d'expériences qui apparaissent similaires: celles de l'exil (*La Conquête du Mexique*), de la drogue (*Le rite du peyotl chez les Tarahumaras*) et de l'aliénation (*Lettres de Rodez, Van Gogh, le suicidé de la société*). Il semble qu'Artaud ait pris le risque d'affronter le vide de la sierra mexicaine afin de se repositionner face à la culture occidentale. Quête des vestiges mythiques de l'antique culture solaire, d'une philosophie de synthèse où l'homme est en harmonie avec l'univers et ses signes, d'un nouveau rapport à la connaissance en termes de métaphysique moniste. Il n'est pas étonnant que l'écrivain, croyant à «l'imprégnation magique des lieux», ait eu un choc paramnésique en arrivant sur les plateaux montagneux au point de ne plus savoir qui, de la montagne ou de lui-même hante l'autre. On peut se demander si ce désir d'«étrangeté» chez Artaud ne cache pas un besoin secret de se désincarner pour arriver à la source du mystère, à une écriture cosmopoétique, à une géo-graphie. Ce voyage aux frontières d'un impossible apparaît dès lors comme une autre manière d'envisager la question de l'identité, qui est peut-être d'ailleurs moins une question qu'un autre rapport à l'incarnation. La rencontre avec les Tarahumaras, c'est aussi celle avec une antériorité ancestrale et mythique permettant de dépasser la traditionnelle filiation généalogique qu'Artaud renie d'ailleurs avec véhémence: «Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère, et moi; / niveleur du périple imbécile où s'enferme l'engendrement, le périple papa-maman». (OC, XII, 340). Pour lui, l'identité est plus un principe actif qu'une représentation fixe, la seule identification possible étant à la limite celle avec le Vide. Le poète arrive en effet à ce point d'intime révulsion de soi où, abandonnant tout territoire, il se trouve alors confronté à la peur panique de lâcher prise tout en pressentant qu'un véritable ancrage ne peut naître que de cet abandon.

De même le «rite du peyotl» est-il une mise en jeu de l'identité par l'initiation à la drogue. Il permet une appréhension étrange



du corps déplacé, hors de lui, en même temps que lui se découvre dans l'altérité investie de l'espace. Le refus de prendre en considération la possibilité de faire éclater les limites du corps, conduit à refouler cette expérience dans le champ du délire, de «l'anormal». Pourtant les recherches modernes, en particulier celles de l'antipsychiatrie, donnent à penser que le délire, loin d'être insensé, aurait la positivité d'un «voyage». Et n'est-ce pas le destin des poètes que de devoir courir le risque de la folie pour «inventer la langue», créer le monde?

Les zones-limites qu'explore Artaud aux confins de la littérature sont des lieux instables où l'occulte et l'invisible, le mystique et le barbare ont provisoirement des frontières communes avec la poésie. Ainsi ce corps que l'écrivain compare à celui d'un «Christ», ce corps qui se décompose pour re-naître, apparaît à la fois hyperréel et emblématique. Et s'il s'avérait que l'exigence éthique ainsi mise à nu sous sa forme quasi évangélique, ait été l'ossature et la dynamique même de la poétique d'Artaud? En ce sens, le besoin que celui-ci a de se «refaire une âme» nous paraît relever d'une gnostique opérative. Et l'expérience de la «perte» comme dénutrition, déminéralisation à rattacher au mythe de Tantale, s'inscrit dans une mystique païenne où le corps s'immole à ce point crucial de son écartèlement, de l'explosion mentale qui appelle le Manifesté. L'étrangeté du dire poétique se dévoile en une dimension barbare qui prospecte l'inconnu sur le gouffre de l'indicible, de l'impensable, tout ce qui échappe à la rationalisation et même à la psychanalyse. La création en est une de la marge qui conduit le texte au bout de lui-même, qui fait de l'œuvre une expérience-limite. Son écriture ne peut se donner à lire que dans la pulvérisation de toute frontière puisqu'elle est à la fois un commencement et une fin. ■

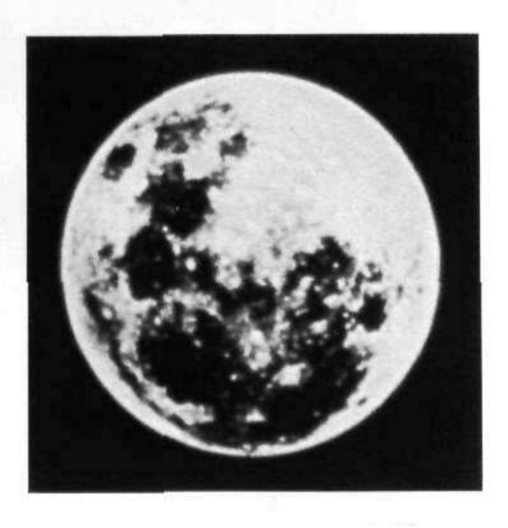
Heaven & Hell
Andres Serrano
Cibachrome, silicone
1990
101,6 x 152,4 cm

Anna Gural-Migdal enseigne la littérature à l'Université York de Toronto.

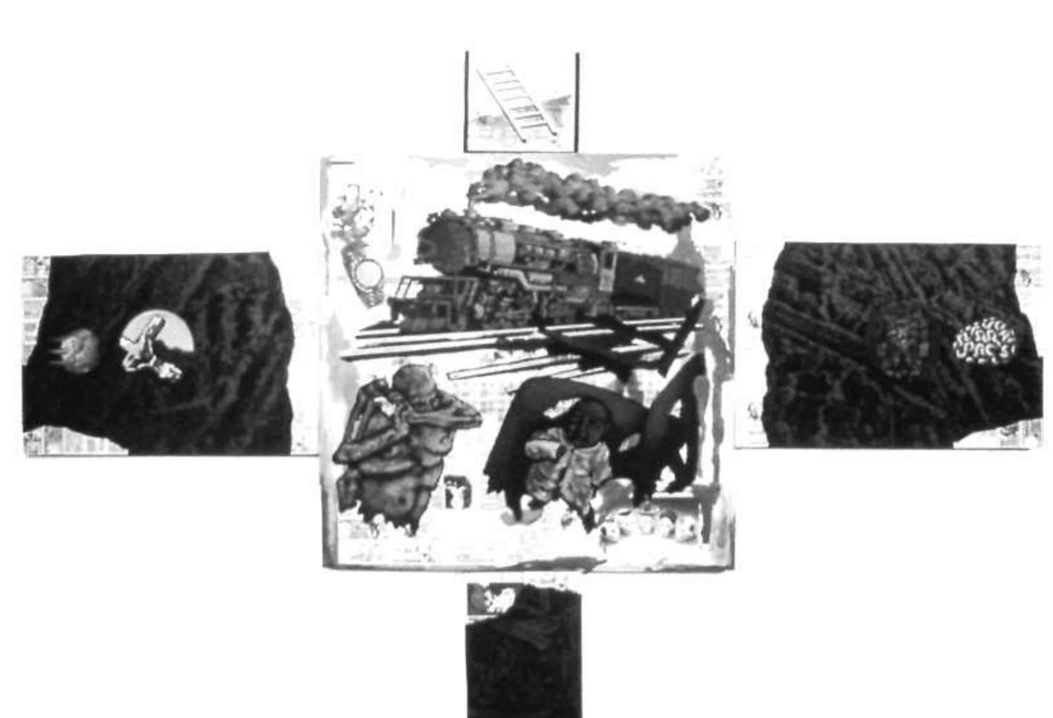
NOTES

1. Jacques Garelli, *Les inventions d'Artaud*, *Europe* No 667-668, novembre-décembre 1984, p. 48. Voir aussi du même auteur, *Artaud et la question du lieu*, Éditions Corti, Paris, 1982.
2. Kenneth White, *Le monde d'Antonin Artaud*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1989, p. 104.
3. Les renvois aux écrits d'Artaud sont faits à partir de l'édition des *Œuvres complètes*, Éditions Gallimard, Paris.
4. Cf. *Science and Sanity* (1933).
5. Françoise Bonardel, *Artaud*, Éditions Balland, Paris, 1987.



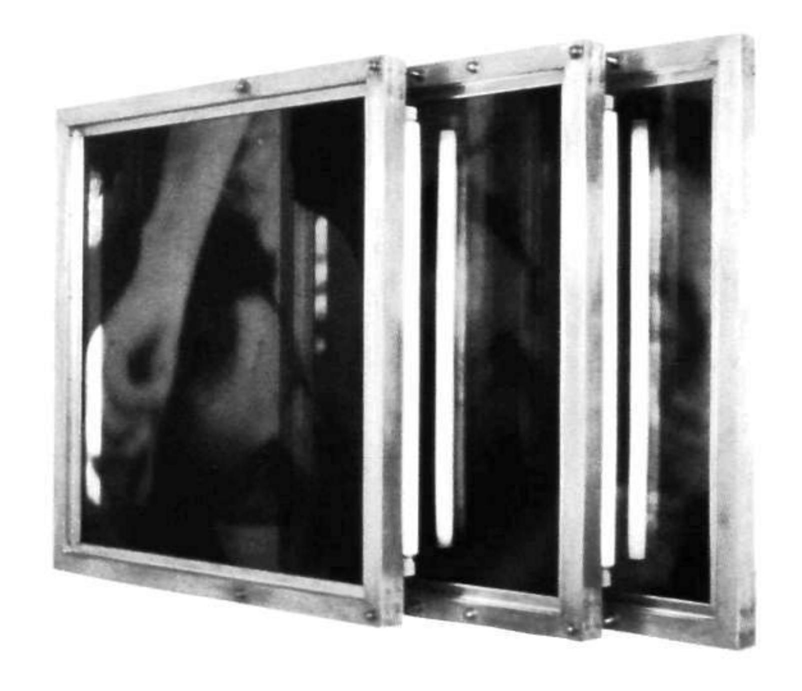






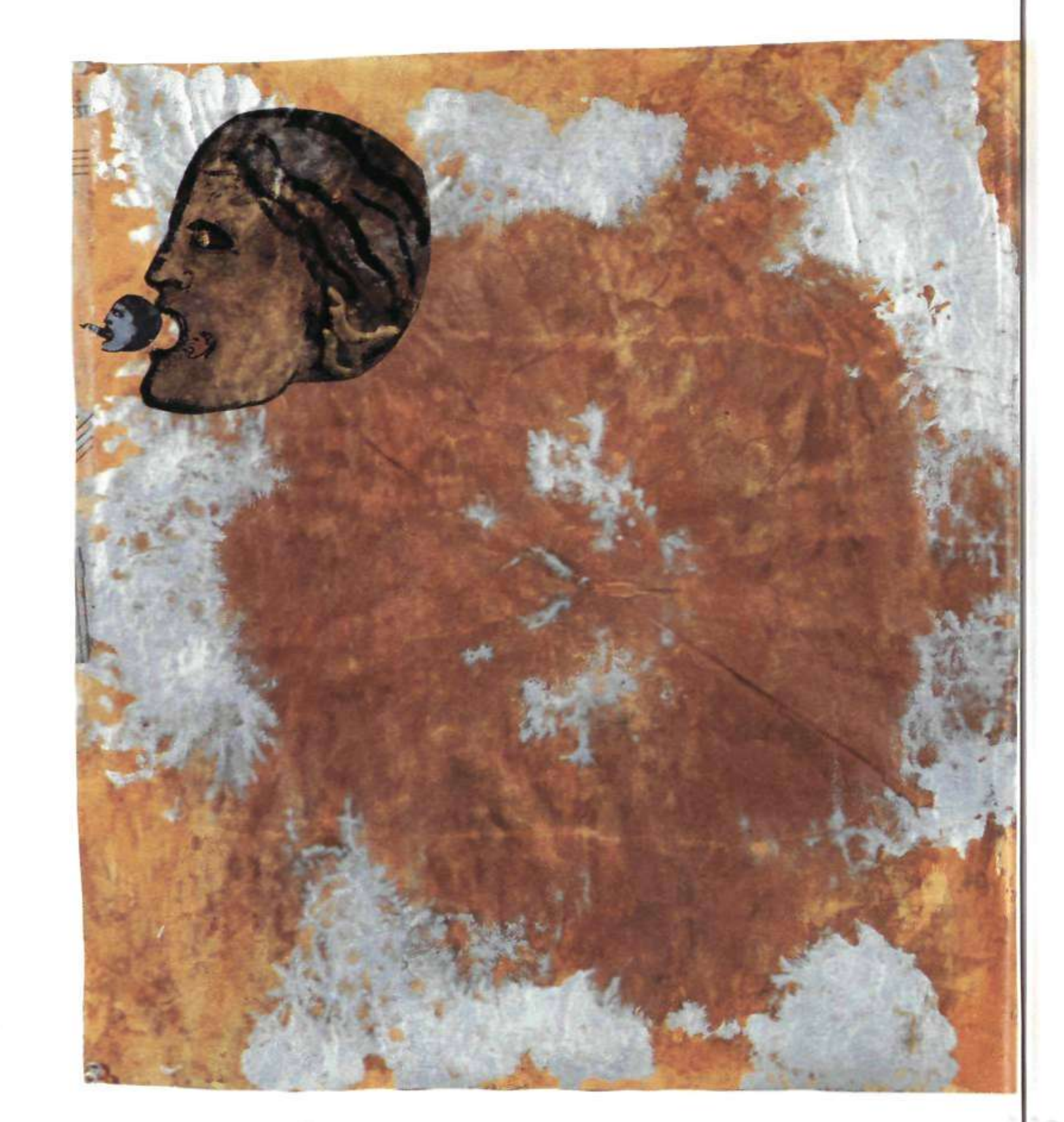
Fever
David Wojnarowicz
Photographie noir et blanc
1988
76,3 x 63,5 cm

Mexican Crucifix
David Wojnarowicz
Acrylique et collage
1987
205 x 260 cm



Artaudio
Execution of the Mass
Victor Bouillon
Installation
1990

Artaud Sequence:
Delirium
Victor Bouillon
1990
Sériegraphie
102 x 270 x 20,5 cm



Codex Artaud I
Nancy Spero
1971
58,5 x 225 cm

Codex Artaud I (détail)
Nancy Spero
1971
58,5 x 225 cm



Codex Artaud I (détail)
Nancy Spero
1971
58,5 x 225 cm



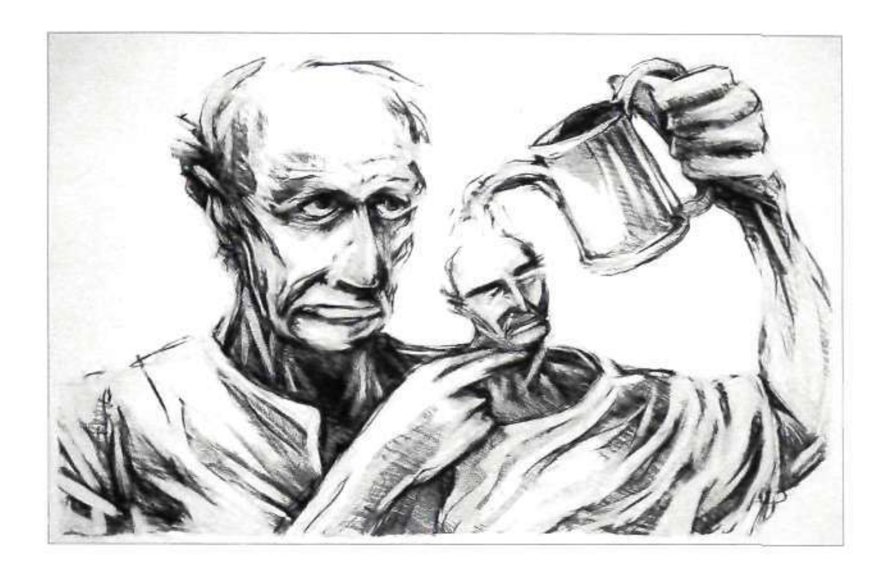
DISPARAÎTRE

Franchir l'imaginaire pour se retrouver dans l'inimaginable.
Pousser le réel jusqu'à l'invraisemblable.
Univers sans unité.
Urgence.
Hallucination spéculaire. Folie organisée.
Trouble devant soi, devant l'œuvre inachevée,
inachèvement trouble, trouble de l'inachèvement.
incandescence de l'esprit, réchauffement de la vision, perte du visible.
Invisible... Mais l'œuvre s'écrit, se dessine.
L'oeuvre s'écrit pour ne pas être lue,
l'oeuvre se dessine pour ne pas être vue.
Mais l'écho sera pourtant entendu.
Symbole de la post-modernité!
Amoncellement de citations et de références.
L'œuvre disparaît.
Disparaît.

Denis Martineau

ANTONÉO ARLAUD EX CATHEDRA

l'état organique



L'an mil neuf cent trente sept le 11 octobre, Nous B..., commissaire de police au Havre,

En exécution des instructions en date du 7 octobre 1937,

Nous nous transportons à l'hôpital général et y procédons à l'audition de Mme Marie E..., en religion sœur Saint-Éloi surveillante de la Salle Pinel, qui déclare:

«Le nommé Artaud Antoine Marie, est entré dans mon service le 30 septembre dernier.

Cet homme est atteint de la manie de la persécution et a des crises d'hallucinations. Il voit des chats partout notamment sur son lit. À son arrivée à l'hôpital il ne voulait pas s'alimenter, ni prendre de médicaments, de peur d'être empoisonné.

Ce malade n'a aucune suite dans les idées et tient des propos incohérents. Il raconte qu'on a voulu l'assassiner à bord d'un bateau, et que, s'il a commis un crime qu'on le pende de suite, avec une corde solide ou sinon il va tout casser. Quelquefois, il demande sans arrêt qu'on l'identifie.

Artaud est, depuis sa mise en observation, en cellule où il est camisolé, car il est très violent et très méchant et dangereux pour lui-même et les autres, il y a donc lieu de le transporter d'urgence à l'asile départemental où il pourra recevoir tous les soins que nécessite son état...»

Mentionnons que le nommé Artaud qui était passager de 3e classe sur le paquebot anglais (sic) *Washington de la compagnie United States Line* (sic), *venant de Cobh (Irlande) aurait été pris de troubles mentaux pendant la traversée. Nous n'avons pu procéder à l'enquête d'usage sur le paquebot Washington qui fait actuellement route vers New York.*

Le Commissaire de Police
signé: B...

DENIS MARTINEAU

Le voyage-pèlerinage en Irlande correspond à une étape profondément mystique dans la vie d'Artaud. Voyageant avec la canne de saint Patrick, il se croit messager de Dieu et prétend, comme le note Thomas Maeder, «vouloir balayer la confusion des formes et faire ressurgir la vérité». Ce n'est pas tellement la réflexion mystique qui perturbe les gens autour d'Artaud comme son comportement. Il laisse une impression assez forte sur son passage. Impression qui le mènera directement à la prison de Montjoy où il déclarera, avec toute la violence qui l'habite, s'appeler Antonéo Arlaud, né à Smyrne. Un autre.

À son retour d'Irlande Artaud sera interné pendant presque dix ans. Plus rien ne sera pareil. Déplacé d'asile en asile dans une France où le simple fait de se nourrir constitue un luxe, Artaud sera traité en fou et subira ce que les «fous» subissent quand on les considère fous: le mépris, la misère, le désœuvrement, les électrochocs...

Le voyage en Irlande d'Artaud ainsi que ses essais sur le théâtre constituent les deux références importantes pour l'exposition d'artistes québécois présentée au Théâtre le Gesù. Cette exposition n'est pas un hommage à Artaud mais un questionnement sur la figure mythique qu'il a imposée, bien malgré lui, à la modernité. Un questionnement sur la

Bondage
Mark Prent
1975

Folie de plomb I
Richard Parent
Dessin
1987



notion d'influence. Il nous apparaissait impossible de suggérer un tel cadre par une simple présentation statique de tableaux, notre désir était de dépasser la perspective distanciatrice qui s'établit généralement entre le spectateur et l'œuvre. En fait nous voulions convoquer le regardant à expérimenter un aspect de l'univers d'Artaud plutôt que de partir à la recherche de vestiges artaudiens comme on le ferait pour une exposition sur l'art étrusque ou égyptien.

Ce projet multidisciplinaire exploite plusieurs formes de l'art pour arriver à représenter certains thèmes qui «travaillent» l'œuvre d'Artaud: la mystique, la métaphysique, la cruauté, le corps, le double, l'Orient, la culture, l'alchimie, les mathématiques comme procédure de scription, la décorporalisation. Installation, musique, peinture, sculpture, vidéo, tous les artistes prenant part à cette exposition interprètent l'influence Artaud, produisent une représentation matérielle de cette influence. Dans cet esprit, le but de l'exposition ne consistait pas à regrouper des peintres ayant pris Artaud comme sujet-portrait, mais plutôt de proposer à un certain nombre d'artistes de travailler à partir d'une thématique commune afin de recréer un univers spécifique inspiré des textes théoriques et de la période d'internement. Si chaque pièce vit indépendamment, ensemble elles n'en forment pas moins un tout. Nous avons créé un organisme «vivant», surréel, un système d'auto-représentation. C'est pour cela que nous présentons l'exposition dans un lieu qui permet la mise en scène: un théâtre. Il faut penser cette exposition comme une pièce de théâtre, une pièce où la fonction du lieu, des acteurs et du spectateur est pervertie. Nous ne présentons pas, sur scène, un spectacle à un public passif. Le spectateur-regardant n'a pas qu'à contempler l'œuvre-spectacle, il doit reconstruire un univers où le théâtre n'a conservé sa fonction de référence au jeu que dans un seul but: confondre le spectateur pour faire tomber toute forme de distanciation. L'œuvre est sur scène et dans la salle, sous et sur les sièges, dans la loge et dans les remises. La salle, aménagée de façon que les sièges s'intègrent dans la structure de l'organisme que forme l'installation globale, n'est pas seulement un support, elle participe à l'installation.



Passage I

On entre par l'arrière du théâtre, on descend un petit escalier où règne le béton et l'acier. L'éclairage est intense. Arrivé à l'arrière de la scène on se dirige vers la loge. Pas de loge... mais plutôt l'installation d'Eric Desprez qui ouvre l'espace. Un long corridor, dont les murs sont enduits de pigment bleu nuit, presque noir, nous aspire. À même le sol, des lames de scies circulaires en acier inoxydable (6 pieds de diamètre), recouvrent toute la surface du corridor. Au fond de la pièce, nous faisant dos, une robe de mariée virevolte en l'air agitée par le souffle d'un ventilateur qui produit des frous-frous frénétiques amplifiés et diffusés par des haut-parleurs qui diffusent en plus des souffles et des murmures. Un faisceau lumineux traverse cette agitation de dentelles et projette au mur des ombres mouvementées. La tête de la mariée est une tête de mort incrustée de fragments de miroir qui reflètent de minces faisceaux lumineux à la fois sur les parois et sur nous. Le spectateur portera des lunettes de soleil.

Tortionnaire du réel

Sorti du corridor, on arrive sur scène où des éléments de l'installation de Desprez se retrouvent de façon parcellaire et sont confrontés avec les œuvres de Mark Prent et de Lyne Lefebvre. Les œuvres présentées dans cette section sont pour la plupart le résultat d'un recoupement imaginaire avec l'œuvre d'Artaud. On retrouve dans le travail de Mark Prent, comme dans celui d'Artaud, une profonde fascination pour le corps. Tout à la fois fibre mystique et putride, le corps est néanmoins le véhicule inséparable de l'esprit. Un esprit qui offre toutes les apparences de la tourmente mais dont le regard sarcastique évoque une lucidité troublante pour le spectateur-voyeur. On sent, malgré l'humour, que ces corps martyrs constituent un obstacle majeur à quelque chose de plus serein: la mort. Ce que Prent illustre plastiquement, Artaud le manifeste entre autres dans sa correspondance:

«Que mes jambes fussent si engourdies que j'ai la sensation de bouger une paire d'échasses, lourdes, et qui pèseraient, que la même sensation d'engourdissement existât dans la poitrine, dans la tête, sur la face, — la même sensation d'engourdissement, de *séparation* de moi-même de chacun de mes membres, de mes organes; que ma mâchoire pendit comme une mâchoire attachée, et que lorsque je me touche, je n'aie pas le sentiment de ME toucher moi-même mais de rencontrer un obstacle conscient, que je me

Folie de plomb 2
Richard Parent
Dessin
1987

Beelzebub and the Belli-Khan
Mark Prent
1983



fasse la sensation d'être un squelette sans peau ni chair, ou plutôt un vide vivant et dont j'aurais pourtant conservé la direction et que tout ceci fût en même temps une faiblesse et une atroce douleur — voilà comment je pourrais caractériser les troubles profonds de la sensibilité qui m'affectent depuis quelque temps». (*Lettres à Génica Athanasiou*)

Passage II

En tournant le regard vers la gauche on peut apercevoir des mannequins de Prent et l'instrument-installation d'André Pappathomas construit à partir des scies circulaires de Desprez. Au-dessus de nous, sur la petite mezzanine, d'autres mannequins hantent l'espace. La salle est maintenant devant nous. Prenant naissance sur le sol entre les rangées de bancs, les sculptures de Jean-Pierre Morin attirent le regard et permettent, comme le feraient des paratonnerres, d'ancrer l'angoisse suggérée par les immenses scies en acier inoxydable. Gravées et lacérées comme si le métal était de la chair, les sculptures de Morin évoquent, malgré de longs polyèdres pointus, des corps informes s'offrant au sacrifice. La base des structures, en forme de spirale, renvoie à la fascination d'Artaud pour le Dieu-Soleil-Serpent. À droite et à gauche des sculptures, des bancs sont emprisonnés dans des camisoles de force (Rolande Goudreault). Ici, la notion de contrôle du réel, de la démence est évoquée avec talent dans le tableau de Luc Dussault et dans les matelas de Sylvain Latendresse (pièce inspirée de la production *Marat/Sade* de Peter Brook). Grâce à leurs subjectiles, dans un cas une copie d'un journal à sensation et dans l'autre un matelas, ces œuvres s'offrent à nous comme une réflexion sur la confrontation de l'espace privé et l'espace public. Dans les deux cas il s'agit de la projection d'un espace privé taché, souillé que le public s'approprie. On pourrait percevoir ces œuvres comme une autocritique sévère de l'utilisation artistique du personnage Artaud et de sa prétendue influence.

Monopolisant deux grands murs, de chaque côté de la salle, les œuvres d'Alain Pilon et de Gianguido Fucito rappellent emblématiquement le mythe Artaud: de façon brute et graphique avec les affiches de Pilon, sensuelle, hypnotisante et alchimique avec les sphères de Fucito. Extension suggestive du corridor de Desprez, l'installation de Steve Montambault et de Denis Martineau s'offre tout en lumière. Cette machine à «mal-être», un immense tunnel de lumière dans lequel vibre une bande sonore composée de très basses fréquences, jouant à haut volume, aspire le spectateur pour lui communiquer une insupportable tension physique.

Dans une autre section du théâtre, se moquant du réalisme de la photographie, Marc Tessier, tout comme l'Américain David Wojnarowicz (*Fever*), réussit à donner un regard d'homme à ses animaux. Ces derniers dépassent la vulgaire parodie de l'humanité cachée sous un masque et s'inscrivent en contrepoint avec les humains animalisés de Prent.

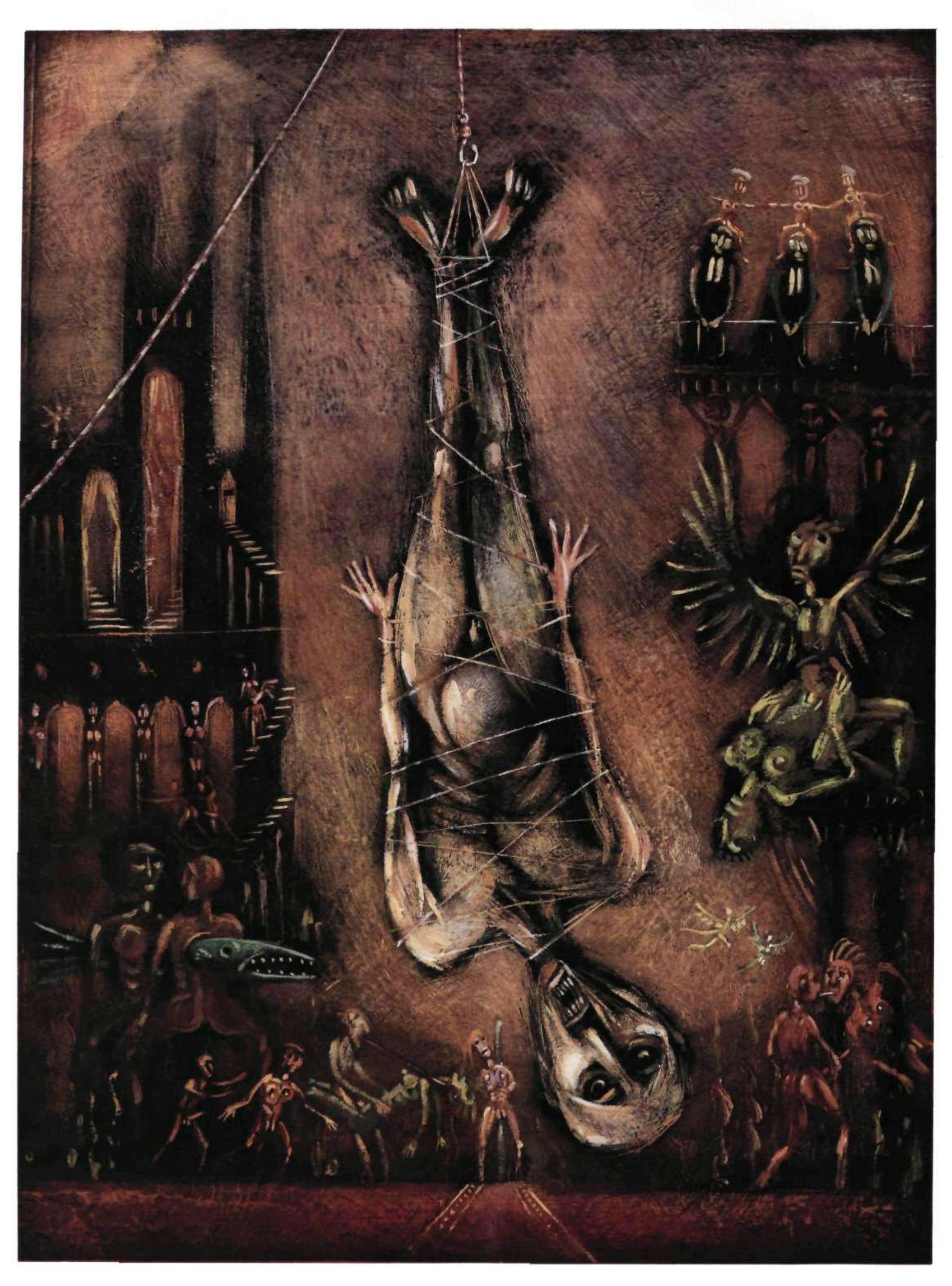
L'espace sonore, pour sa part, est occupé par une boucle sans fin de musique actuelle réalisée par Steve Montambault utilisant certaines parties des installations comme déclencheurs de séquences sonores qui viennent se joindre, se superposer en autant de voix, à la bande principale. Des fragments de l'émission de radio réalisée par Artaud: «Pour en finir avec le jugement de Dieu», sont intégrés à la bande sonore. Les peintures et sculptures évoquant des sujets tels le double, la cruauté, l'internement, etc. par Richard Parent et Benoit Saito, envahissent littéralement le lieu tout en servant de frontières et de paramètres au réel. Des écrans vidéos dissimulés au sol présentent des segments de films réalisés par Chris Kraus sur Artaud. Enfin, des diapositives de l'œuvre de Nancy Spero sont présentées (par rétroprojection), derrière des rideaux, comme éléments de citation à l'œuvre d'Artaud et aussi comme renvoi interactif spatial, puisque la Galerie Optica montrera ces œuvres au public.

Dans cet univers, le visiteur devient spect-acteur et peut appréhender le lieu dans sa totalité. Sa présence vient habiter l'ensemble de l'installation qui par l'hétérogénéité de ses composantes est perçue comme n'ayant ni centre ni lisière bien définis. Le spectateur est absorbé et submergé par le mystère du lieu dont l'insolite rappelle des forces venues de l'invisible.

Ce travail global se rapproche de celui d'Artaud en ce qu'il dramatise l'espace par des effets théâtraux empreints de violence et dont les rapports incongrus appellent des forces et des images énergiques dans l'inconscient du spectateur: lumière qui aveugle, frous-frous qui appellent le frisson, effet hypnotique des ombres, succession de scies/danger, transe de la robe/amour/mort, évocations sphériques, musique syncopée, effet général para-hypnotique. L'espace évoque une angoisse organique métaphorisée par l'instabilité et l'incertitude du spectateur en face de cette organisation spatiale. L'exposition *Antonéo Arlaud Ex Cathedra* est une «mise en crise» du sujet, c'est-à-dire une représentation des sentiments qui passe directement par le matériau. L'installation est un organisme vivant qui attire et engouffre le regardant afin de le projeter dans une dimension infinie. Dans cette installation globale, pas de nature morte à contempler, pas de regardeur regardant, pas de souffrance à admirer mais un océan d'abstraction dans lequel il faut plonger afin de s'y confondre. ■

Précarité
Rolande Goudreault
1993

Denis Martineau est commissaire des expositions au Théâtre Gesù et à la Galerie Optica.



Crucifixion
Richard Parent
Huile sur carton
1987
40 x 61 cm

Dessins sans frontières



SERGE OUAKNINE



Parasitic Twin
Mark Prent
1983

Pathocycliste rieur
Mark Prent
1974

Les dessins d'Artaud sont des visages crevés.
Des trous à la place de la peau.
Le papier respire et ne cesse d'y crever.
Rodez 44. Pas de charpente. Pas de perspective.
Le trait ne semble pas ajouté à la page mais pas moins retiré du papier.
Il n'est pas ce que Rilke dit de Rodin — sculpture déjà là — à l'intérieur de la pierre
en attente du geste qui la cherche.
Aucune fuite possible.
Aucun arrière-fond.
Aucun espace autre que la planitude d'une pensée.
Exil dans le grain du papier — le fusain seulement trace un chétif visage vide.
Sans adresse.
Tristesse d'avant théâtre. Surgissement sans public.
Parole figée.
Les dessins d'Artaud — façon d'aucun style (le marché de l'art pousse tant les artistes à se définir — à se finir) n'ont pas d'assise — seulement de l'attente.
Visages charbonnés. Visages de charnier.
Pas du faire. Pas du dire.
Des trognes.
Artaud se regarde dans l'astrolabe des murs.
Il quadrille son papier — de petites pesées au bord de la bascule —
d'abaques pour traverser le glauque — le besogneux.
Ironie friable — de sa propre effigie.
Au Japon — en Chine — le vide fait le tour du trait —
le trait contourne la plénitude du vide —
le façonne — le laisse chanter.
Vide athée du vide. Joyeux.
Présence et absence faites de retraits.
Absence de contenu ou de contenant —
Le papier de riz rit. Il rit — entre le Bouddha et son encre de chine.
Le spirituel du bambou sans le jugement de Dieu.
La calligraphie respire.
L'encre fait trou de sens — frontière abolie.
Énergie noire du noir.
En deçà de l'Orient — entendu mais pas encore touché — les dessins d'Artaud pensent. Ils ne sont pas.
Ils respirent ce qui se pense — du pas encore présence.
Des trous.
Du papotage impossible.
Dessins sans désir.
Sans pouvoir.
Evangélisme païen — du père — du psy et de Jules II en Michel-Ange-détresse.
Cela s'appelle Sixtine. Rodez — Rodez — Rodez et non Rome.
Du cuit à la Banque d'ambroisie.
Dans l'innommable désordre du regard clinique —
de petits Romulus sans ordonnance tombent du haut du Capitole.
Artaud le Mômo a mal.

Il fait caca dans le papier chiotte — dans le papier anal du journal.
Petites taches comme des crottes.
De l'excrément — non pas du côté de la mort mais du cadavre.
Rodez et non Ravenne.
Antéchrist Pantocrator du désœuvrement — sans or ni azur — ni fond de ciel astral sur lequel écrire son thème. Seulement du noir — broyé.
Du Van Gogh dans le silence de Théo.
Du déchet — Docteur Gachet.
Du frère — Ahhh — dans le papier — pour du rien qui vaille!
Qui l'aurait sauvé des eaux amères où commencerait le rire?
Mourir à Bysance ou à Bali.
Les dessins d'Artaud sont loin.
Ils ne redescendent de pas la montagne.
Ne signent aucune illumination — révélation abîmée —
Zarathoustra — là-haut testamentaire où il fait si froid — si métaphysique —
que le pauvre Nietzsche en fustige Lou Andréas — elle — qui ne veut pas — de lui —
sa folie — de la folie de l'autre — en bas — au bord du lac de Côme.
Artaud — sans blessure affective —
comme la Salomé se faisant un saint Jean-Baptiste en offrande à Hérode.
Sans névrose.
L'enfermé Artaud entend le futile.
L'anodin. Le badin. Le creux. Le désinvolte.
L'évaporé — le frivole — l'inepte.
La peine d'amant — quoi ! — en amont de la montagne — sans Graal.
Tharahumaras du gai savoir — petite graphie du non-savoir — nuit sans Walpurgis.
Artaud / Bataille — Artaud / Leiris — retourne sa médaille.
Saint Jean sépulcral de la Nuit du sens.
Sans croix.
Artaud l'anti-flambeau des Walkyries — descend les Irlande et les Mexique.
L'anti-anneau d'or signe son visage d'ébène.
Cent manifestes surréalistes — cent cannes de Saint-Patrick —
cent champignons hallucinogènes — ne viennent pas à bout d'Artaud drogué de laudanum — aux petites griffures médicales —
bavures de luxe — au fond d'une mansarde — au bout d'un potager d'électrochocs.
Artaud Conquistador des choses de l'anti-paraître.
Artaud l'anti-Cortés.
Artaud Mallinche se tranche la tête.
Regardez bien ces dessins infanticides: ils flottent! — doublures bâtardes de l'Espagnol sur le silence de l'Indienne.
Médée violée — almanach nolisé pour du sans-frontière consommable —
du récupérable du: «On-va-se-faire-Rodez!» — comme on se fait les Caraïbes d'une plongée d'encre noire.

Abyssal revers.
Tentation à rebours.
Il faut sauver Méfisto de Faust et Dante de Béatrice.
Trop de docteurs et pas assez d'artistes.
Le dessinateur n'a que l'envie d'être responsable — sans muse — sans modèle.
Pourtant — il sait qu'il copie — comme on cultive des amitiés démocratiques —
des tentations de souveraineté qui affirmeraient des traces —
des marques négociables — et quelques phallocratiques prophéties.
Artaud sans avenir mercantile.
L'anti-Avida dollar d'un Dali aux écus d'or.
L'anti-saltimbanque — pour exprimer de l'autre — du là — de l'ailleurs qui chute —
de mescale — d'opium — de cocaïne pour des examens aux frontières du faux.
Artaud — le non mesurable visage de la béance —
regarde s'étouffer la chrétienne Europe.
Sa présence radicale copule avec la médecine et dessine —
non pas son visage — mais sa véronique — où le psychiatrique n'a pas de prise.
Il confond les orifices — Artaud — les grilles — les portes de sorties.
Il gribouille du double — du chamanique.
Il se fait des masques pour parler aux anciens.
Des grimages pour se défarder de tout visage.
Des dessins pour cesser de dessiner.
Entrevoir de l'être.
Servir de passage.
Écrire le périodique illustré des vases communicants —
hors des cercles raisonneurs qui ne croient pas au voyage des esprits.
Il écrit ce haro sur le néo — le crypto — le post — le pas assez — le déconfit.
Le pas assez crucifié de vivre sans descendre au tombeau.
Dire Amen — sans en faire un mythe — seulement du troué —
du passage à l'air libre.
Voyageur de l'utopie — son visage dessiné regarde le fossoyeur et devient cadavre de s'être identifié à sa mauvaise mine.
Il sourit presque — il s'en retourne — comme on ramasse ses outils aux champs d'honneur — les yeux ouverts.
Le visage rectal — le coup tranché de NE PAS ÊTRE.
Papier troué — arraché à la nation.
Artaud — en terre de l'autre — ne revient pas de la page où il se dessine —
dans l'impossible visage de l'homme blanc.
Sur sa page frontière — son portrait se reflète —
impossible Écho —
de son silence. ■

Serge Ouaknine, écrivain et metteur en scène, il enseigne le théâtre à l'Université du Québec à Montréal.



Bébé bouteille
Marc Tessier
Photographie
1990

Perdre la vie de son vivant



CAROLE MASSÉ

Heaven
Marc Tessier
Photographie
1990

Elle n'avait pas encore vécu apparemment.

Elle était de celles dont on dit «le temps lui apprendra», «elle comprendra bien assez tôt», «elle a toute la vie devant elle».

Pourtant, elle savait qu'on l'avait tuée.

Avec quelle arme? en quelle nuit? à quel effet? elle l'ignorait.

On l'avait enterrée sous six pieds d'horreur pure à côté de laquelle la terre lui eût paru un lit douillet.

Pourquoi lasse de respirer ayant à peine commencé à croître?

Elle avait tout vécu puisque la mort lui appartenait.

Connu le broiement des os sous une masse invisible, les convulsions qui nous secouent comme un hochet et les nausées qui retournent comme un gant la seule certitude que l'on ait d'une peau blanche, lisse et close pour demeure.

À sept ans, elle se découvrait d'une organicité repoussante.

Au fond des miroirs l'invitait son spectre sanguinolent en tous points semblable aux morceaux de viande sur l'étal du boucher.



Piège à conviction
Nature morte
Erick Desprez
1991

«Ah! si j'avais son âge!», «quelle fraîcheur!» susurraient certains.

Elle aurait troqué son enfance pour leur vieillesse inodore, pour n'importe quoi qui l'eût soustraite à cette obsédante conscience viscérale.

Elle traînait son poids comme un cadavre et trébuchait à l'appel de son nom.

Elle hantait les chambres obscures, verrouillées et silencieuses.

Entre le cadavre et le fantôme, rien.

Deux pièces qu'aucune anatomie n'articulait en une charpente humaine.

Elle était piégée dans l'inexistence par une Douleur qui ne parvint jamais à se représenter.

Elle ne fut ni enfant ni adulte.

Jouer à l'enfant pour étouffer l'agonie d'une autre à son oreille, et à l'adulte pour insuffler du désir à l'enfant en elle constituaient les grands remèdes.

On l'avait coupée en deux proprement, comme le pain sur la table.

Pas de miettes.

Il lui reviendrait le soin de se ramasser correctement chaque fois que la lame glisserait entre ses yeux, ses seins et ses lèvres dans un bruit de cisaille.

Le crime lui incombait de toute manière: personne pour le revendiquer.

Elle fut condamnée à être la victime et le bourreau à la recherche d'un même corps.

* * *

Depuis toujours, les choses et les idées lui sont parues faites d'une souffrance inhumaine.

Les systèmes les plus élaborés lui ont révélé les hurlements dont ils sont extraits.

Une fois tuée, à quoi bon les courbettes et les politesses de la vie en société?

Demande-t-on à une morte d'être mesurée, malléable ou hypocrite?

L'assassinée, à quoi lui servirait-il de s'illusionner?

Rien à attendre de ce monde! tous les bousillés qui vivent le savent.

Et la poésie noire, tranchante et sulfureuse qui logeait dans les archives de l'humanité, dans les coins sombres des maisons de livres, le lui répétait.

À treize ans, elle se jetait sur la poésie avec un désespoir et un appétit monstres.

S'y déchaînaient les mêmes bêtes fauves qu'elle abritait sous son crâne.

Au hasard d'une rencontre, un étranger lui lança à la figure: «*Je suis un homme qui a perdu sa vie et qui cherche par tous les moyens à lui faire reprendre sa place!*»[1]

Coup de foudre!

En lui, elle se reconnaissait enfin d'une communauté.

Un sourire illumina le visage de l'adolescente qui brandit, ce matin-là, un livre à sa libraire: «L'on peut revenir du royaume des morts! Il l'a fait!»

Elle était de celles dont on dit: «Ah! quand un garçon croisera son chemin!» «C'est l'âge ingrat, que voulez-vous?» «Quel mutisme tout de même!»

Chaque jour, elle rencontrait Artaud en cachette.

L'âge? l'époque? quelques chimères de plus, se disait-elle, pour séparer des semblables.

Dans l'autobus, au fond de la classe, derrière la porte de sa chambre, elle ouvrait son livre et l'écoutait en tremblant.

Et s'il lui avait volé ses pensées intimes durant son sommeil?

Ou était-ce que perdre la vie de son vivant demeurait l'expérience la plus universelle qui soit?

Les injures, la violence, l'insurrection du poète, elle les reconnaissait siennes.



Dragon
Erick Desprez
Installation
1989

Il était plus proche d'elle que l'ombre même qui se détachait de ses pas.

La différence entre elle et lui (car il y en avait une) n'était pas de sexe, mais de son.

Elle avait le cris, il avait les mots.

Elle comprit: sans les mots, les cris restent inaudibles.

La première histoire d'amour, l'oublie-t-on jamais?

En feuilletant manuels scolaires, guides pratiques ou dictionnaires, brusquement la passion l'aveuglait.

Et fondaient sur des phrases banales ou insignifiantes une multitude de sens cachés, seconds ou doubles.

La poésie corrompait tout, les façades, les clichés, et surtout la médiocrité ambiante des femmes et des hommes.

* * *

L'enfant périssait chaque jour, sans altérer l'or de sa peur.

Alors au silence de mort, la fille dut arracher sa voix.

Creuser des tiroirs dans la langue et s'y terrer.

Gruger des phrases et créer une dentelle de signes corrosifs.

Pousser ses aboiements en lettres *détachées pour obliger les sourds à fermer* les yeux et à se démasquer.

Hurler le plus fort possible du fond du tombeau: n'élimine pas une conscience qui veut.

Puer le sang et le sentiment, et que l'excès nous concède sinon le fait, du moins le pâle reflet d'exister.

Elle apprit à écrire de ce frère qui n'avait que son secret à opposer à la *lumière crue de la logique, de l'ordre et* des apparences.

L'âge de raison? le plus grand mensonge des vivants aux enfants.

Mais il est vrai que les vivants sont vivants parce qu'ils tuent leurs enfants à l'âge du rêve.

Au réveil, ils ne se souviennent jamais de leurs propres cauchemars qui les ont faits s'enrouler dans les draps comme dans *un linceul.*

N'écoutent que les survivants à qui les bien-pensants amputent le lobe d'oreille en guise de punition.

Vertige du vide? vérités en fuite? la vie comme exil? approximations et traductions nécessaires mais infidèles du drame.

Pour survivre, parler en métaphores.

Autrement, comment s'acclimater au *cataclysme de chair, de nerfs et d'humeurs* qui ébranle l'être même à maturité?

L'enfant n'a jamais trouvé d'image à l'immolation.

Artaud, Gauvreau, Emily Dickinson et les autres lui ont soufflé des noms en guise de sursis.

En échange d'une place dans le langage où se refaire une mémoire et une maison.

Et la femme mord les mots de plus belle, pourquoi?

Pour redonner sens à tous les cris de douleur et de terreur que bienséance et bonne conscience refoulent dans les oubliettes du bon parler. ■

Carole Massé est romancière et poète.

NOTE
1. Artaud, *L'Ombilic des Limbes*

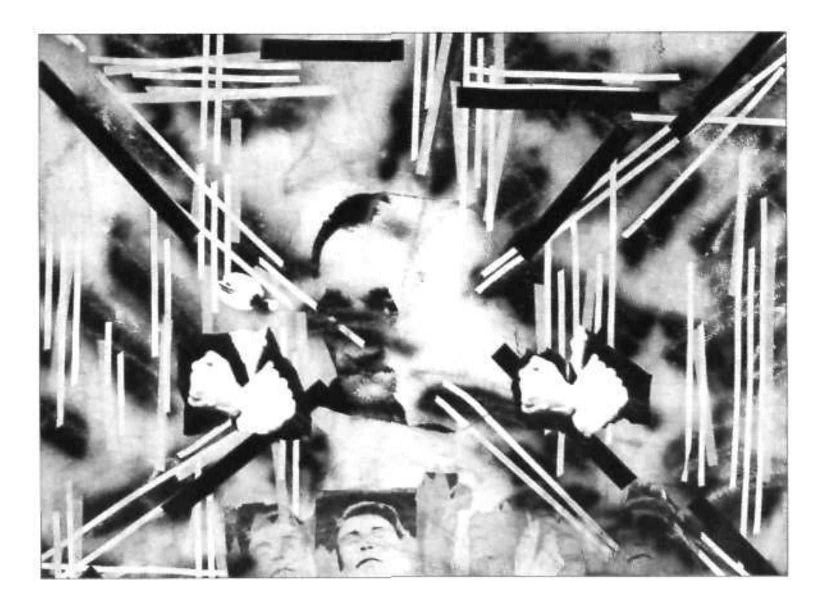
Éloge de la folie



Folie de plomb 3
Richard Parent
Dessin
1987

WLADIMIR KRYSINSKI

Dans l'histoire de la folie à l'âge moderne, la folie d'Artaud s'inscrit dans le discours poétique comme une faille et comme un obstacle qui, d'emblée, déconditionnent ce discours. Mais Artaud aurait voulu apprivoiser cette folie et la dépasser pour faire de la poésie «normale». Voilà, peut-être, un des sens qu'on peut donner à sa correspondance avec Jacques Rivière. Un autre discours qui surgit au seuil de la modernité, celui de Hölderlin-Scardanelli devrait nous permettre de mieux comprendre le cas du poète Artaud qui se débat contre la déraison. Hölderlin-Scardanelli écrit sa folie, en quelque sorte, directement: la folie devient le poème, le poème ne fait que porter la folie. Mais quel poème? Quel langage? Dans *Parataxe*, étude essentielle sur les «derniers poèmes de Hölderlin», Theodor Adorno rappelle que la poésie de Hölderlin exprime une contradiction dialectique entre le paraître du langage et l'exigence subjective. Le signe de cette contradiction, c'est justement la «parataxe», construction par juxtaposition qui se passe des mots-conjonctions indiquant la nature du rapport entre les phrases. En simplifiant l'analyse d'Adorno, on doit rappeler que «chez Hölderlin le mouvement poétique ébranle [...] la catégorie du sens. Car celui-ci se constitue par l'expression de l'unité



synthétique. En même temps que le sujet législateur, son intention, c'est-à-dire la primauté du sens, est cédée au langage. La poésie de Hölderlin en révèle le caractère double. Pour autant qu'il est conceptuel et prédicatif, le langage s'oppose à l'expression subjective, et grâce à sa généralité, il ramène ce qui doit être exprimé à du donné et du connu. C'est contre cela que se révoltent les poètes. Sans cesse ils voudraient incorporer le sujet et son expression au langage, jusqu'à la mort de celui-ci. Il ne fait pas de doute que Hölderlin a été quelque peu inspiré par cela, dans la mesure où il résista contre le côté convenu du langage.»

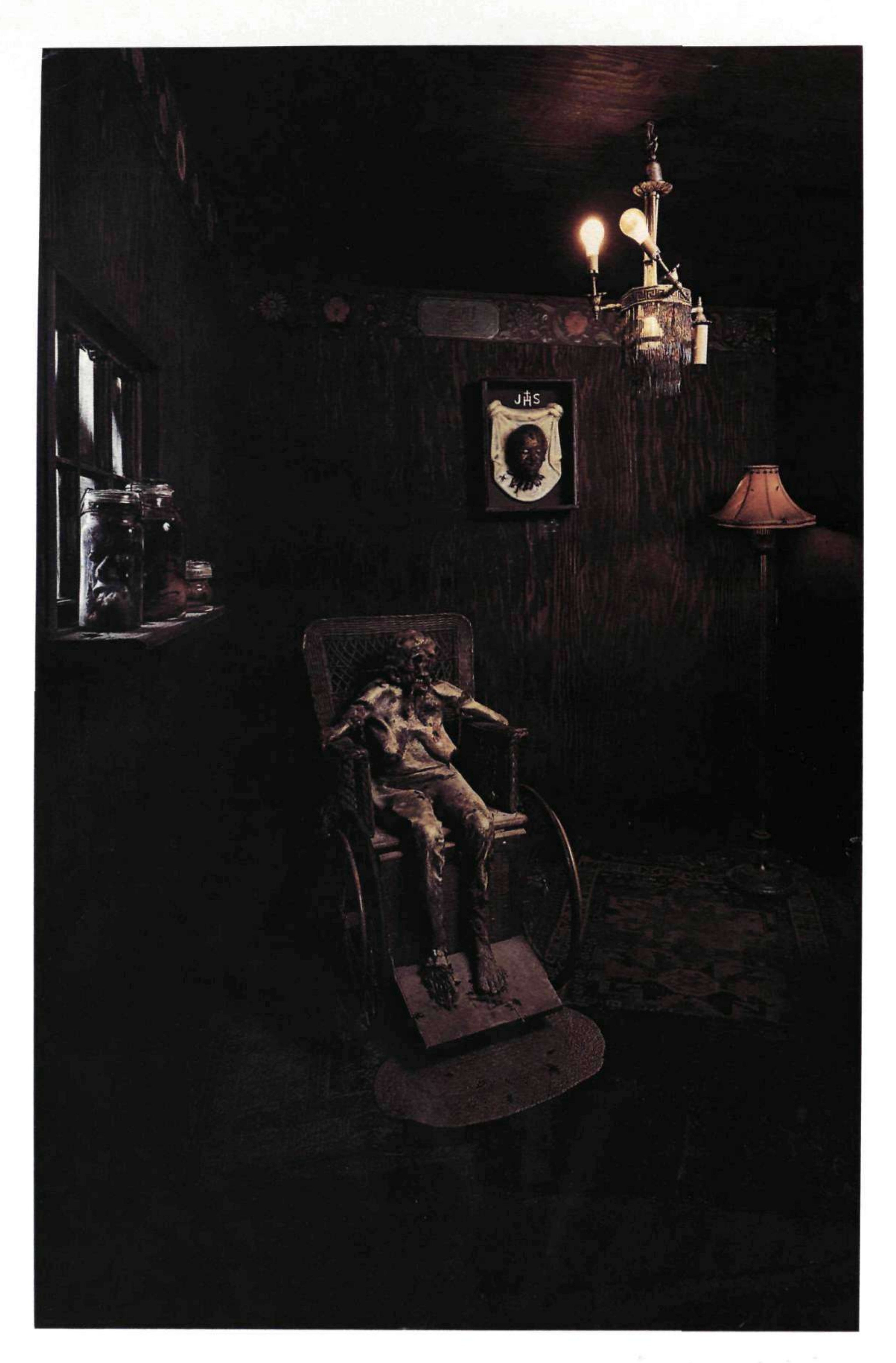
Artaud est pris dans cette même contradiction entre la subjectivité et le langage, mais au lieu de recourir à la parataxe il confronte implacablement deux autoréflexivités, celle du sujet et celle du langage. Son discours poétique est auto-analytique, avec tout ce que cela comporte d'infini, de fluctuant et de récurrent. Cela dit, dans la mesure où sa poésie est dictée par la folie comme chez Hölderlin-Scardanelli, Artaud doit subir l'insistance extrême de ce dérèglement involontaire des sens. L'intention poétique devient une opération risquée qui consiste à traverser l'enfer, à peser les nerfs, à se fixer dans l'ombilic des limbes. La discontinuité de sa poésie se mesure alors par ruptures réflexives et par métaphores cognitives qui ponctuent la prise de conscience de la folie. Si, comme le dit Auguste Comte, la folie est un «excès de subjectivité», on voit que chez Artaud la folie déborde du côté des sensations somatiques, des métaphores explicitement négatives et aliénantes:

«Une grande ferveur pensante et surpeuplée portait mon moi comme un abîme plein. Un vent charnel et résonnant soufflait, et le soufre même en était dense. Et des radicelles infimes peuplaient ce vent comme un réseau de veines, et leur entrecroisement fulgurait. L'espace était mesurable et crissant, mais sans forme pénétrable. Et le centre était une mosaïque d'éclats, une espèce de dur marteau cosmique, d'une douleur défigurée, et qui retombait sans cesse comme un front dans l'espace, mais avec un bruit comme distillé.» (*L'Ombilic des limbes*)

«Les mots pourrissent à l'appel inconscient du cerveau, tous les mots pour

Folie de plomb 4
Richard Parent
Dessin
1987

Mômo II
Luc Béland
1980


JHS



Sans titre
Luc Dussault
210 x 300 cm

n'importe quelle opération mentale, et surtout celles qui touchent aux ressorts les plus habituels, les plus actifs de l'esprit». (*L'Ombilic des limbes*)

«Je suis celui qui a le mieux senti le désarroi stupéfiant de sa langue dans ses relations avec la pensée. Je suis celui qui a le mieux repéré la minute de ses plus intimes, de ses plus insoupçonnables glissements. Je me perds dans ma pensée en vérité comme on rêve, comme on rentre subitement dans sa pensée. Je suis celui qui connaît les recoins de la perte.» (*Le pèse-nerfs*)

De telles images, de telles séquences métaphoriques traversent l'œuvre d'Artaud, poète de la folie et théoricien de la cruauté. La folie est, certes, ce débordement du subjectif dont parle Auguste Comte, mais en même temps, elle est et restera pour Artaud le principe métaphysique et sémiotique de la création. Dans ses agissements les plus profonds, dans sa compréhension la plus intime, la folie se transforme en une «anarchie couronnée». Et c'est dans *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934) qu'Artaud exprime bien le sens de cette transformation en définissant par là même la généalogie dialectique de la poésie:

«L'anarchie, au point où Héliogabale la pousse, c'est de la poésie réalisée. Il y a dans toute poésie une contradiction essentielle. La poésie, c'est de la multiplicité broyée et qui rend des flammes. Et la poésie qui ramène l'ordre, ressuscite d'abord le désordre, le désordre aux aspects enflammés; elle fait s'entre-choquer des aspects qu'elle ramène à un point unique: feu, geste, sang, cri.

«Ramener la poésie et l'ordre dans un monde dont l'existence même est un défi à l'ordre, c'est ramener la guerre et la permanence de la guerre; c'est amener un état de cruauté appliqué, c'est susciter une anarchie sans nom, l'anarchie des choses et des aspects qui se réveillent avant de sombrer à nouveau et de se fondre dans l'unité».

En traversant l'anarchie et la multiplicité broyée, la poésie d'Artaud atteint à une autoconnaissance de la forme et du message que lui garantit paradoxalement la folie. Dès lors l'œuvre d'Artaud prolonge une des expériences centrales de Hölderlin qu'Adorno décrit comme «la difficulté extrêmement moderne qui consiste à articuler la construction tout en renonçant aux schémas préalables». Le poète de *Pèse-nerfs* articule la «construction» par le retour constant sur soi et sur le langage, fatalement insuffisant et pourtant systématiquement mis à contribution. La quête du sujet se résorbe alors dans le «théâtre de la cruauté», dans les *Tarahumaras* et dans *Van Gogh le Suicidé de la société*. La folie, l'ébranlement de tout l'être, telle l'«anarchie couronnée», est pour Artaud la condition fondamentale d'une remise à l'œuvre, d'un retour dialectique aux «états de cruauté», avant de «sombrer à nouveau et de se fondre dans l'unité». La quête poétique est en fait une quête autosacrificielle. ■

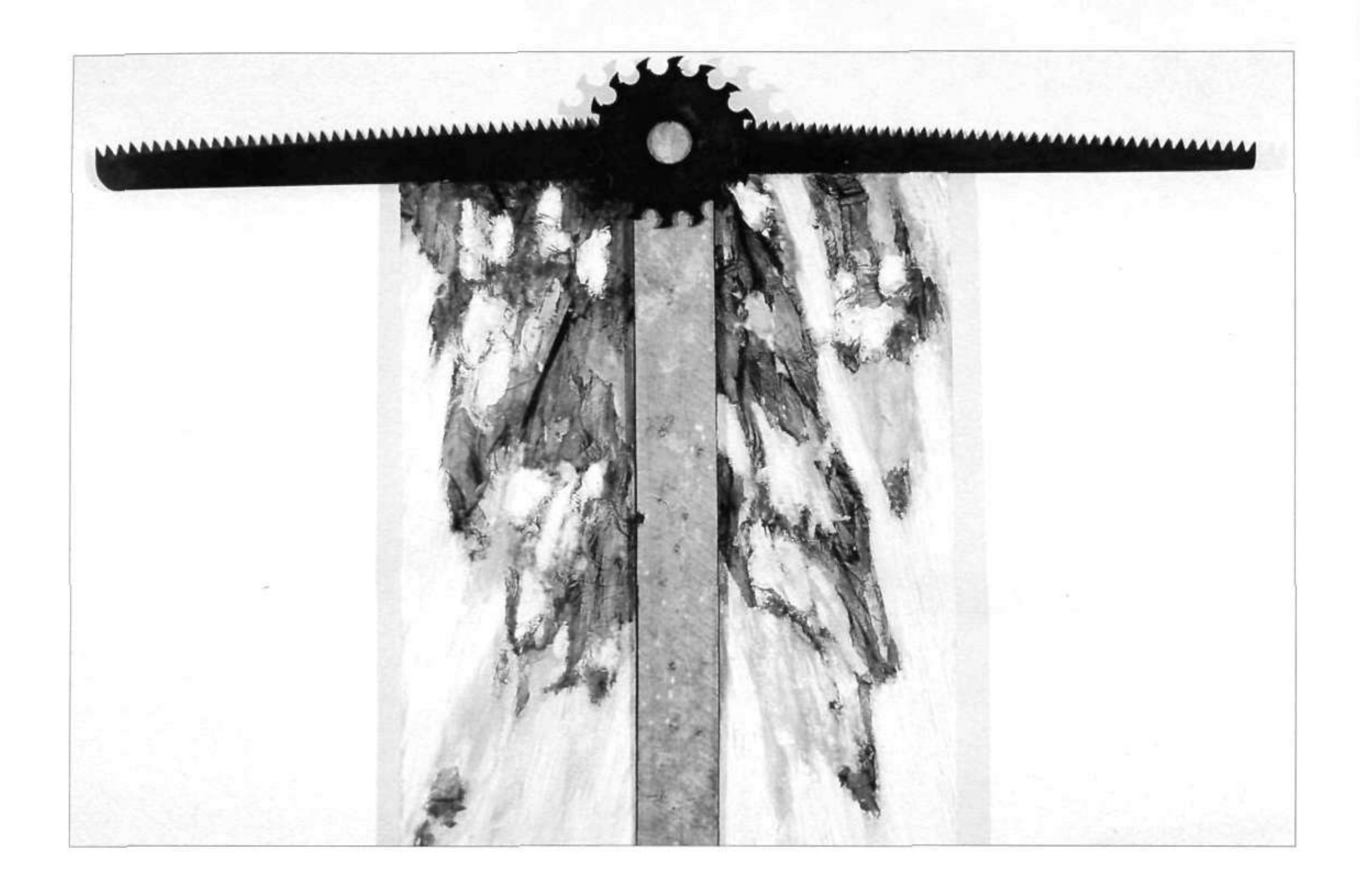
Wladimir Krysinski est professeur de littérature comparée à l'Université de Montréal. Son dernier livre est Le paradigme inquiet: Pirandello et le champ de la modernité

Pathocycliste rieur
Mark Prent
1974



1896-1948
Alain Pilon
106 x 172 cm

L'impossibilité du Narcisse absolu



MICHAËL LACHANCE

Piège à conviction
Le Crucifié
Erick Desprez
1991

Il n'est pas fortuit, en cette période où notre conscience est devenue comme un ciel d'étoiles fixes, que nous soyons interpellés par la comète Artaud. L'évocation d'Artaud constitue l'occasion de décrire ce qui de notre époque est immobilité et fuite en avant. Une panique qu'il nous faut tenter de situer dans son mode d'apparition. Ceci pour amorcer des tentatives d'avancée hors de cette immobilité et pour signaler comment un travail en art constitue de telles avancées.

Paralysie, morcellement, fuite

1- Nous sommes saisis par la terreur, le chaos, la violence — comme si la terreur avait un visage.

«Il y a le cri du pestiféré dans la rue quand il court avec l'esprit ivre d'images, et le râle particulier du pestiféré à l'agonie. Et le tremblement de terre a son bruit. Mais l'air vibre particulièrement lorsqu'on dit qu'une épidémie passe[1].»

Est-ce la simple dissolution du lien social ou le retour d'une présence innommable — dans le cri il semble que le monde devient le lieu d'une apparition. Comme si l'effondrement de l'édifice rationnel permettait d'entrevoir l'intensification des forces mythiques à l'œuvre dans la société. Parler d'Artaud c'est déjà accepter une certaine fébrilité de la pensée rationnelle, lorsque le pathos catastrophique de notre époque révèle son muthos panique, nous arrache à nos représentations, les nôtres et celles de tous ceux «qui, bien au chaud dans les chaufferettes de leur psychisme se rient aussi bien des révolutions que des guerres».

2- Le désastre est en cours, il s'agit de la dissolution progressive et inéluctable de notre civilisation, nous sommes en état de



Sans titre
Sylvain Latendresse
Medium mixte
183 x 96 x 18 cm

panique sans connaître la peur. La panique est un phénomène indépendant de la gravité du danger, elle n'est pas causée par la peur mais par la dissolution des liens sociaux qui — selon qu'ils sont resserrés ou plutôt lâches — modifient notre perception du danger. Lorsque les individus perdent tous liens émotionnels, alors, selon l'expression de Freud, une «peur gigantesque et insensée» est libérée. D'abord comme paralysie, ensuite comme morcellement, la scène panique se déploie sous la poussée d'un sentiment qui se propage par contagion, et que la propagation a pour effet d'intensifier. La fin du XXe siècle sera-t-elle la panique de l'Occident disloqué, lorsque chaque individu sera une revendication irréductible, lorsque la société sera carnage et meurtre *ad libitum*?

Nous essayons de connaître les causes de cette décadence, en prenant garde de ne pas laisser cette dissolution culturelle se propager dans le discours qui veut la penser, comme paralysie théorique «des idées mortes et terminées», ou comme affolement théorique. En fait nous en sommes là, dans la paralysie et l'affollement, lorsque nous voulons penser la dissolution sans réfléchir l'autre. Car nous croyons nier la dissolution en la disant et ceci afin de préserver notre position de sujet-qui-pense-le-monde. Notre intelligence s'ingénie à multiplier les écrans qui occultent les métastases violentes des sujets[2]. Notre stagnation théorique



constitue alors un repli narcissique qui ne fait que retarder le moment où la subjectivité ne sera plus possible. On n'échappe à cette paralysie qu'à accepter de se perdre un peu avec ce qui se perd. Mais on ne parvient, au plus souvent, qu'à produire au niveau du discours le symptôme de la décadence, à produire la simulation de la décadence. Dans une foule qui panique, on maintient encore un dernier lien avec ceux qui nous entourent à courir avec eux, à bousculer et à piétiner comme ils le font — par mimétisme, jusqu'au moment où l'on ne cherche plus à savoir quelle est la cause de cette bousculade et que l'on ne connaît plus que sa propre peur. Questionner la panique c'est se demander s'il faut courir avec elle ou lui résister.

Qu'advient-il d'une société dont l'édifice rationnel s'est effondré et qui n'est plus que scène primitive? Ces questions, qui appartiennent en propre à l'archéologie





Suspendre la viande est très important
Mark Prent
1973

Cervelles
Marc Tessier
Photographie
1991

culturelle, intéressent également l'esthétique lorsqu'on s'interroge — par delà la dissolution du lien social — sur ce qui commande encore l'apparition des représentations. L'art semble aujourd'hui emporté dans une oscillation entre la violence immanente (révélée par la spirale toujours plus vertigineuse de la violence entre les peuples) et la séduction hypnotique des transcendantaux. Artaud produit la rupture par laquelle nous est révélée cette oscillation, lorsqu'il est fasciné et idéoclaste: «des idées doivent être brisées, des idées qui sont des idoles». Lorsqu'il est panthéiste et païen. Car on voudrait faire d'Artaud le pape d'un anti-intellectualisme et, à partir de là, d'un néo-paganisme. Mais Artaud ce n'est pas seulement la chute dans l'organique, c'est l'exacerbation la plus haute de la déchirure — irréductible dans notre culture — entre l'intelligence et la vie. Car Artaud n'était pas seulement vitaliste mais aussi intellectualiste, comme pensée pathétique qui se déploie dans une orthodoxie culturelle.

«Le panthéisme n'est pas une école philosophique de plus parmi les autres, mais une sorte de dénominateur commun, un fond générique vers lequel l'esprit glisse dés qu'il abandonne les positions, difficiles et toujours précaires, de la discrimination rigoureuse [...] Chez nos penseurs, il ne semble pouvoir se produire que l'alternative entre l'orthodoxie et le panthéisme[3].»

Les secousses paniques

1- Par le truchement de la «peste» psychanalytique et la multiplication des autismes artistiques nous est révélé à chaque fois quelque chose de la Nature. La découverte freudienne du «fond sexuel» de la vie psychique avec ses orages pulsionnels, fut un ébranlement panique. C'est la révélation que nous sommes tous ambivalents, «narcisses» ou pervers, homosexuels ou auto-érotiques. Le «pan-sexualisme» (tout s'explique par la sexualité: c'est déjà la sexualité non liée de Pan) assigne au sexuel (il s'agit de l'anal et de l'oral autant que du génital) la détermination de la forme de notre conscience et du lien social. Ce sont les forces d'Éros, c'est-à-dire les pulsions sexuelles, qui assurent la cohésion du groupe. Les forces paniques seraient ainsi, comme pulsions narcissiques du moi, ce qui — de soi — se désassemble. Ainsi le «fond sexuel» est avant tout un sans-fond panique, l'implosion continuelle du cri.

2- Il y a une secousse plus considérable, c'est l'évidence d'un «sans-fond» de la nature humaine, d'un gouffre du dedans, d'une inhumanité dans l'humain. L'indicible et l'inconnaissable sont logés au cœur de nous-mêmes, puisque nous sommes paradoxaux: chaque être humain est une négation de l'humain et ne peut entrevoir l'autre que comme ce qu'il doit exclure et supprimer. Ce que les délires politiques de notre époque auront révélé du «narcissisme» de chacun. Nous sommes des narcisses opposés les uns aux autres. Il y a une solitude de chacun qui fournit l'énergie des émeutes. Dans ce repli narcissique chacun ne voit les autres que comme une masse dont il doit fuir la contamination, chacun — comme le poète — sera:

«Mort de rage, pour avoir voulu [...] conserver son individualité intrinsèque, au lieu de devenir [...] l'entonnoir de la pensée de tous. Car l'opération n'est pas de sacrifier son moi de poète, et, à ce moment-là, d'*aliéné*, à tout le monde, mais de se laisser pénétrer et violer par la conscience de tout le monde, de telle sorte qu'on ne soit plus, dans son corps, que le serf des idées et réactions de tous.»

Il semble que la dissolution du politique ne peut manquer de provoquer un retour du naturel — c'est la fascination négative (aussi bien fasciste qu'anarchique) pour l'énergie du désordre, c'est la divinisation panique de la spontanéité. C'est l'illusion écologiste que le retour du Naturel saura compenser la perte du lien social. Pourtant la création chez Artaud n'est pas la réaffirmation violente d'une vie désordonnée, mais la recherche d'un corps supérieur, un corps qui produit sa propre illumination d'échapper aux modèles organiques de notre culture.

3- il y a une troisième secousse panique dont il faut parler, c'est celle qui nous travaille présentement: l'être humain ne porte pas seulement la négation de lui-même, il porte la négation de tout ce qui existe. «Il y a un mensonge de l'être contre lequel nous sommes nés pour protester.» La négation de la nature (et donc de nous-mêmes) est inscrite dans le principe de notre société, nous sommes en voie d'autodestruction, nous avons programmé notre fin. La société est un mauvais rêve et nous ne pouvons nous réveiller hors de nous-mêmes: nous sommes un cauchemar planétaire. L'humanité implose dans un trou noir qui engouffre tout alentour. La panique est multiplication des formes de consommation centrées sur le moi, elle est aussi la consommation de soi. La question devient alors: comment cette culture narcissique peut-elle donner représentation d'elle-même? Comment la panique produit-elle sa représentation comme Puissance primordiale?

Dans le repli narcissique, les excitations somatiques jusqu'ici investies dans des représentations, et dans le groupe social qui partageait ces représentations, reviennent sur le moi, sinon en deçà, pour redevenir des énergies libres. «Mais ce qui leur parut par-dessus tout condamnable et blasphématoire fut que je ne veuille m'en remettre qu'à moi du soin de déterminer mes limites.» Ce mouvement de repli n'est

The Land of the Tarahumaras
Erick Desprez
Installation
1992



Ascent/Descent
Mark Prent
1990

pas uniforme, il est marqué par des chutes, on croyait encore être contenu dans le lien social alors que celui-ci s'est déjà relâché. C'est l'expérience d'une bifurcation entre la sécurité des représentations préétablies et l'angoisse des énergies accumulées que la socialisation ne sait plus lier. Le panique survient comme «abréaction» violente à la conjonction de l'humain et de l'inhumain, de l'être et du non-être.

C'est ainsi que prend forme (de façon visible, audible, etc.) la figure panique: de tels sauts qualitatifs (comme états de choc psychiques et physiologiques) constituent de véritables épiphanies de Pan. La figure archétypale de Pan surgit dans les moments de discontinuité entre l'énergie du corps et les représentations culturelles. Pan, c'est la Nature qui se donne soudain à voir dans la nature, le Tout devenu visible dans le Tout. La représentation de Pan surgit avec le retrait, avec la fuite hors de toute représentation. Mais on ne peut fuir les représentations pour retrouver une scène panique, un théâtre plus libre. Le mouvement de sortie ne donne que sur le néant, l'horreur de l'en deçà de la représentation ce n'est pas une horreur que l'on peut montrer, ce n'est que l'horreur de montrer. Les dessins d'Artaud expriment un délabrement du sujet, l'horreur d'une souffrance mentale, parce qu'ils sont dessins qui refusent d'être dessin, qui disparaissent en deçà de la trace signifiante. La conscience panique d'Artaud refuse de substantiver le sacré, elle refuse de se substantiver elle-même dans des représentations.

L'art en temps de crise

Lorsque l'intelligence apparaît irréconciliable avec le réel, elle n'a d'autre choix que de mimer la crise. Dans le même temps l'art surgit comme théorie mimante et simulante, ou comme art intellectualiste qui mime et simule la théorie. Ou bien encore l'art hâte la chute dans l'angoisse en montrant que le lien social ne tient plus. Il montre l'effritement du lien social en simulant le trouble dans la pensée, en mimant une rupture des liens discursifs. Artaud aura poussé cette simulation jusqu'à sa vérité: «la simulation faisait partie de sa sincérité», selon Francis Ponge. L'art ne saurait alors faire usage d'allégories de la crise — il se veut la métaphore concrète de la crise. Rappelons que le trouble et la rupture ne sont pas une irruption de l'Autre, que les gestes compulsifs et précipités auxquels on s'abandonne dans la panique ne sont pas l'expression de la crise. La panique est un symptôme morbide de la crise et non pas ce qui en expose clairement la nature. Nous faisons partie du symptôme et pourtant nous ne mesurons pas l'ampleur de la crise. L'horreur de notre époque n'est pas visible dans la culture, lorsque cette culture est devenue un symptôme de l'horreur. On ne peut éprouver le sans-fond pour se guérir de la fuite aveugle, on ne peut retrouver la peur pour sortir de notre panique. Alors la création artistique survient comme rupture dans le tissu émotionnel de la société.

L'art panique est l'expérience d'une transition dans la culture, sans être une culture. Il n'y a pas de représentation







Sacrifice
Jean-Pierre Morin
Acier
1988

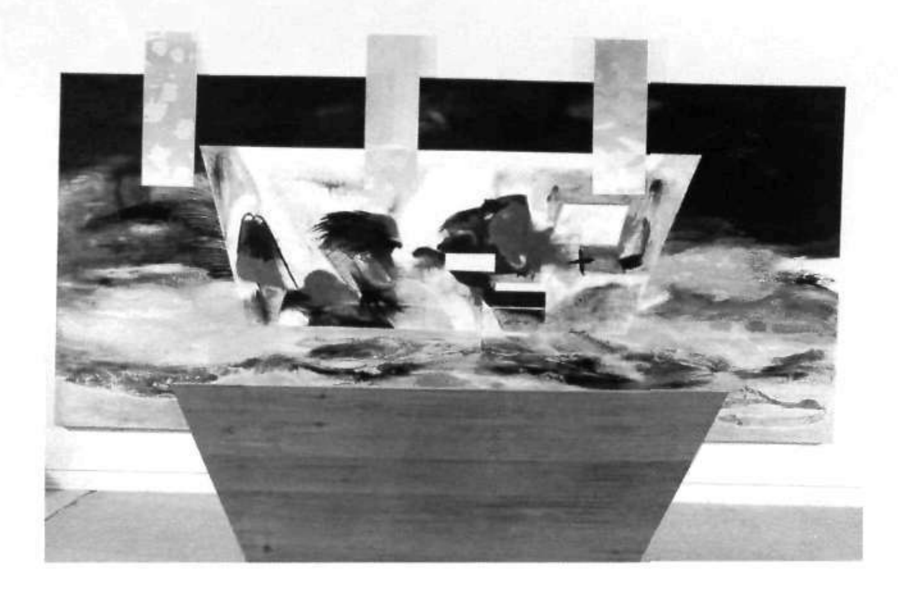
Célébrations
Jean-Pierre Morin
Acier
1988

Colère
Jean-Pierre Morin
Acier, bronze
1988

possible du cri — ce que démontraient Artaud mais aussi Edvard Munch et Francis Bacon. Nous assistons pourtant aujourd'hui à l'apparition d'une culture panthéiste, à une divinisation de la Nature qui semble d'autant plus assurée qu'elle s'accompagne d'une humiliation de la raison. L'heure est venue, nous semble-t-il, de nous réapproprier notre primitivité: «La Révolution la plus urgente à accomplir est dans une sorte de régression dans le temps.» Nous devons prendre garde d'assimiler Artaud à une telle apologie du ressourcement. Le retour à la Vie ne s'accomplit pas dans la forêt dionysiaque (ou encore, à ce compte-là, dans des stades ou sur un champ de bataille), ce retour doit s'opérer dans la culture elle-même, le cri doit être déchirure du langage avant d'être blessure de l'être. Le paganisme originaire c'est un autre usage du langage, où la pensée de l'Autre permet d'établir des liens. Le langage devient le lieu où se dessine l'unité de tous les liens lorsqu'il devient le lieu même de l'altérité.

Notre philosophie serait faussée par une vision (partielle) de la réalité comme totalité d'objets, notre culture serait obérée par une vision du corps reconstruit comme totalité organique, lorsque nous sommes «sûrs que l'ordre anatomique sur lequel est basée aussi bien l'existence que la durée de la société actuelle ne saurait plus être changé». Artaud ne cherche pas à affirmer une prédominance pure et simple du corps, ce qui ne ferait que reconduire la réduction du corps à une machinerie. «Ce que le paganisme a divinisé, l'Europe, elle, l'a mécanisé.» Il s'agit plutôt de reconnaître le corps comme espace sacré, et non pas seulement le corps: la conscience elle-même serait animée, traversée, habitée, investie... par ce qui ne saurait être fixé dans des représentations. Voilà comment l'unité est retrouvée: par l'indistinction dans le corps et aussi dans la conscience, par l'expérience du langage comme indistinction primordiale des forces. «Cela ne s'appelle pas la révolte des choses contre le maître, mais la partouze de l'inconscient interlope de tous contre la conscience interloquée d'un seul.»

Nos constructions culturelles sont saisies par une panique: immobilité d'une pensée pour laquelle il n'est rien hormis le mouvement, fuite dans le non-sens pour qui conçoit qu'il n'y a pas d'issue. Elles découlent d'un désinvestissement du monde, d'une perte de tonicité de l'humanité qui n'a plus le désir de se façonner un monde. «Une tête d'Européen d'aujourd'hui est une cave où bougent des simulacres sans forces, que l'Europe prend pour ses pensées.» La conscience n'est que théâtre de simulacre, idolâtrie des formes. Il nous faut acquérir le sentiment des forces, le «sentiment fulgurant de la présence de ces forces» dans notre corps, dans les noms, dans notre mémoire, dans la démultiplication du moi, ou encore dans les débordements pulsionnels. Ce sentiment sera toujours élaboré dans le langage, car les formes dirigent les forces avant de devenir forces à leur tour, «forces qui peuvent circuler par le seul langage[4]». Car si le mouvement ne peut advenir dans l'œuvre d'art que par l'abandon de la raison, ce mouvement n'est pourtant



possible que comme mobilisation de la raison elle-même, que comme déstabilisation de ce que la pensée a fait de la Vie et de son mouvement.

L'art comme accélération, fuite en avant, surenchère du nouveau, emballement autoréférentiel, est symptôme de l'immobilisation de l'histoire dans une société qui ne peut arrêter sa croissance continue, qui ne peut freiner sa course. L'art panique veut hâter la dissolution des liens, persuadé que la disparition de l'ordre fera nécessairement surgir une énergie du désordre. Cet art est soutenu par l'illusion politique qu'il suffit d'engendrer le chaos pour que resurgisse le naturel. «La vie désorganisée se reforme, en réaction avec l'anarchie chaotique imposée aux objets que l'on voit.» C'est l'illusion morbide d'une énergie du chaos. C'est l'illusion d'une régression régénératrice, pourtant, selon Lévi-Strauss, «il n'existe pas de comportement naturel de l'espèce auquel l'individu isolé puisse revenir par régression[5]». Il ne peut y avoir d'abeille hors de la ruche, plus sauvage que les autres. Le retrait, le repli, la régression ne produisent que des sujets d'une plus grande perdition, et non d'une plus grande sauvagerie. L'art régressif, délié, panique ne produit, nous dit encore Lévi-Strauss, que des «monstruosités culturelles», c'est-à-dire ce que Artaud dénonçait sans cesse comme «superficiels jeux de formes» — traces d'une perdition.



L'impossibilité du Narcisse absolu

Artaud se situe au cœur de cette opposition entre l'orthodoxie culturelle et la subversion par le concret, par le corps — pourtant il se trouve au plus souvent rejeté du côté du cri comme résurgence du naturel. Nous assistons à la montée d'un néo-paganisme: montrer l'horreur, opérer un retour du naturel concret, donner la manifestation d'une énergie du désordre, introduire la perversité dans le corps. L'art produit une irruption du concret, rappelle en tout lieu la toute-puissance de la Nature, marque toute chose par la sexualité et la mort, au risque de «violer le spectateur». L'artiste du cri impose une réalité débilitante à une conscience qui se veut souveraine — cependant il ne peut rendre à la culture l'image d'une vie différente.

En fait l'artiste du cri, dans le refus des représentations, par ce refus qui ouvre sur l'angoisse, aspire à se réaliser comme narcisse absolu: celui pour lequel les autres ne sont pas une blessure, celui qui veut nier qu'autrui c'est d'abord une blessure dont on ne peut se détacher. Croire que l'on peut défaire les liens, se replier dans un corps concret et rejeter autrui dans la masse anonyme. La tendance à refermer le corps sur lui-même pour affirmer notre existence concrète est toujours suivie d'un éclatement. Parce que les autres ne sont jamais autrui, ils sont ce qui nous est retiré, ce dont nous sommes privés, ce qui nous entame — les autres ne sont vraiment autres que dans la mort car ils font toujours partie de nous. Et l'artiste comme individu qui se veut absolu ne peut que vouloir la mort des autres, à tendre toujours plus intensément vers «l'impossibilité du Narcisse absolu[6]». L'art, dans l'illimité qu'aura été Artaud, c'est la tension la plus extrême du narcissisme et le refus le plus radical de déposer la vie dans un miroir. ■

Michaël Lachance est détenteur d'un doctorat en philosophie sur le révolutionnaire et scientifique Marat.

Tombeau
Erick Desprez
Huile sur toile
1988
150 x 330 cm

Fin de l'ère chrétienne
Erick Desprez
Huile sur toile
1988
122 x 152 cm

NOTES

1. Les citations sont d'Artaud, sauf indication contraire. Cf. *Œuvres complètes*, Gallimard, vol. I, t. 2, p. 60; vol. II, p. 32; vol. III, p. 84; *Le théâtre et son double*, vol. IV, p. 39; *Messages révolutionnaires*, vol. VIII, p. 145, 146, 155, 158; *Suppôts et supplications*, vol. XIV, p. 36, 37. Cf. aussi «Le théâtre et la science», cf. Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, 1970, p. 266.
2. Kroker Arthur «Panic value: Bacon, Colville, Baudrillard and the Aesthetics of Deprivation», in J.Fekete (ed.), *Life After Postmodernism. Essays on value and culture*, New World Perspectives, Montréal, 1987, p.183.
3. Eugenio d'Ors, *Du baroque*, trad. A. Rouart-Valéry, Gallimard, coll. Idées/arts, 1968, p. 110.
4. Monique Borie. *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, 1989, p. 351.
5. Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, éd. Mouton, 1947, p. 4-5.
6. Lacoue-Labarthe Philippe & Jean-Luc Nancy «La panique politique», *Cahiers Confrontation* 2, 1979, 54.

Quiet Day In Ivry



Sylvère Lotringer

L'imbécillité
Alain Pilon
Acrylique et journaux
1993
117 x 164 cm

I arrived late in Ivry. The cop had given me the wrong directions and I passed the clinic twice without realizing it was right behind the marina. The red-faced concierge was dozing away in front of the lodge. He rose uneasily on his cane and asked me to wait by the gate. I watched the flies buzz in the sun and inspected the massive building behind the gate, obviously an old hunting pavilion. Then I noticed a woman in a black veil standing near the stone bench. Her body was totally still except for her hands which kept wringing nervously over a letter. The concierge finally returned with a young nurse. "Marie will show you the way", he said, waving his stump toward the park. Marie nodded distractedly.

We walked through the park, Marie leading the way. I felt strange being among these magnificient trees just minutes after my noisy subway ride. "Is it far?" I asked just to break the silence. Marie turned around and I could see that she had tears in her eyes. "It's over there", she said, and she bit her lips. The rest of our promenade was excruciatingly slow. For a while we walked along a thick wall covered with ivy and I was just about to ask her again when right ahead of us I suddenly saw the pavilion. Marie stopped, apparently unable to go any further. "You can walk right in, Monsieur", Marie said, trying her best to sound cheerful. Before I could thank her she had turned around and left. I saw her white apron flash in and out of the trees and she was gone.

The pavilion looked run down and desolate, yet incredibly peaceful. A dark







UMPF
Alain Pilon
1993

Saint-Antonin
Alain Pilon
1993

Cris et toussotements
Alain Pilon
1993

grey jacket was thrown by the side of the bench as if someone had just walked away from it. A big drawing, half-finished, was also lying there, the shrunken head of an old Indian with hair flying, in which I instantly recognized Artaud.

He was lying on his back, his mouth wide open. I didn't dare wake him up. I sat by his bed in the fake Louis-the-XIV[th] armchair and waited. The room was full of framed drawings. They were standing against the walls or piled up on the mantelpiece together with a volume by Euripides and some stray papers. By the table near the window I could see a waste-paper basket crammed with pale blue composition books and a big chopping log with an ice-axe sunk deep into it. I got up silently and took a few pictures of the room but I didn't feel good about taking a picture of him in his sleep. He looked defenseless, but also repulsive. His toothless head was sticking out of the bed like a fish out of the water. I closed my eyes and took the picture. Then I walked to the window, which opened to the park, and took a deep breath. He reminded me too much of my father. Then I noticed that a tree nearby had been smashed to the ground. "There's no force of nature, Monsieur Lotringer", Artaud had told me last time I saw him. "When the thunder claps above your head you can be sure there's a thought somewhere." That was just a few days ago on the terrace of the Deux-Magots. I looked at the body lying there and decided to take a walk. The heat was much more bearable under the shade. At times you could even feel a little breeze.

When I came back Artaud was lying on his bed, but his head was propped up on the pillow and bent backwards. He must be awake, I thought, although I could see that his eyes were closed. Tightly locked over his mouth his lips looked like a blade. Suddenly I realized there was someone else in the room. The man was seated in the far corner, his arms crossed over his chest. I wondered if he had been there all along. His thick white beard and smooth bare skull were beaming in the light. He looked like God-the-Father, and maybe he was. The man lookd straight through me and left the room. I noticed that he was wearing a blue pyjama under his yellow-and-black sweater.

"Ah, Monsieur Lotringer", a voice said, "what time is it now?"

I started and turned around. It was Artaud. I told him it was about 1 p.m. and he fell asleep again. His body was in such an uncomfortable position that I was afraid he would fall to the ground.

"You're still there?" Artaud asked one hour later, and he extended two fingers in my direction. I had already noticed that he was reluctant to offer his whole hand, probably because he was afraid of evil spells.

"Is it Marie who brought you here?"

I nodded affirmatively.

He stretched his arms and fumbled for a precise point behind his ears with both

forefingers as if he were looking for a switch to turn the light on.

"May I ask you something a little indiscreet, Monsieur Lotringer... have you had a sexual experience recently?"

I didn't know what to say.

Artaud closed his eyes again and said in a monotone: "That's something you should avoid *absolutely* for the spirit is threatened."

He remained silent for a moment. Then he added emphatically: "Could you imagine something more abominable than being pregnant? It's like a monstrous sex extending from head to toe."

I should probably leave, I thought.

"Don't leave yet", he said. He must have read my mind. He closed his eyes and remained absolutely still, his face screwed up with pain.

"I've been feeling very sad recently", he said, "I don't know why. Maybe because I'm out of cocaine." And he gave me a quick piercing look. "Do you use cocaine, Monsieur Lotringer?"

"No."

"Or heroin, or opium, or morphine?"

"I'm sorry."

He sighed.

"I better leave now", I said. "It's getting late." I stood uneasily by the bed.

"Something ghastly is happening to me, Monsieur Lotringer. I have an eczema in my testicles and it oozes a black and yellow liquid. The smell is unbearable."

"I'm very sorry", I said again, as if I was at fault.

Artaud wrapped himself up in his sheets as in a toga and stumbled to the chimney. "By the way", he said, turning around, his voice raising to a falsetto, "if you see Marie on your way back, don't tell her anything."

"Tell her what?" I was startled.

"What I told you about the pregnancy. You see, she wants a child from me, Artaud."

"You can trust me", I said. I was feeling more and more distraught.

Artaud extended his whole hand.

"I see a forest and in that forest I see many consciences walk by, and among them I see some who are frightfully hostile and others like yourself, Monsieur Lotringer, whose friendship comes from frightfully far."

I shook his hand and left the room. ■

Sylvère Lotringer teaches literature at Columbia University.



Musique des sphères
Gianguido Fucito
1990

Viaggio nel diverso
Gianguido Fucito
1988

Beyond The Bounds of Art

DONALD GARDNER

It goes without saying that there have been directors and actors who have been inspired by Artaud's work over the past 40 years. There were even a long time ago, in the sixties, one or two productions that questioned the accepted order of things in such a way to create a furore. I remember myself the Living Theatre's *Frankenstein* which really did have an Artaudian combination of wildness and rigour, while at the same time being so clearly the creation of the glint in Julian Beck's eye, bearing the imprint of his and Judith Malina's crusading passion. I think also of the production of the *Constant Prince* directed by Jerzy Grotowski that I saw in London, where the audience had to witness this spectacle of mysticism and sexual cruelty from narrow pew-like benches with a wooden board in front of them just high enough for us to lean our chins on, forcing us to the recognition that voyeurism is also an act of participation and that brothel and church are sister forms.

It is, simply stated, impossible to imagine the modern theatre without Artaud. From the French directors of the fifties who knew him personally, down to Gerardjan Feijnders' élegant exposé of the forces of unreason, in the Carré Theatre in the *Bacchanten*, it is hard to think of a director of any stature who has not directly or obliquely been influenced by Artaud's ideas. Yet we have to admit that in this flurry of total theatre that our generation has witnessed something usually seems to be missing, and it is always, predictably, just that element that makes a work confrontational or truly disturbing.

For one thing, Artaud's texts bristle with ideas, but they do not provide us with a method. There is no school of acting that derives from his name. Maybe it is even an evasion of the issue to discuss whether his influence on modern theatre has run its course: a concentration on symptoms instead of focusing on what our age actually demands. In a way, the discussion of influences is beside the point. What Artaud did was to introduce certain new criteria, not so much for aesthetic form, but, more disturbingly, for *what a work of art is*. All his work, not just *The theatre and its double*, but also the later texts and poems prowl round and round the whole question of artistic sincerity and of what truth is in a work. His struggle was with principles rather than with forms, and there are enough hints in his writings that suggest that he was seeking to go beyond the bounds of art. His criticism of the *ballets russes*, that splendid though the spectacle was, it remained within the bounds of art, this same criticism can be made of the theatre of Peter Brook or Gerardjan Reijnders. The visionary energy drains away in the domain where the work is presented, that of the cultural élite. The same can be said of the scale of this kind of work. Artaud was certainly not lacking in ambition, but his practical experience was always small-scale, in the experimental treatres of his time.

'One runs risks', he wrote, 'but I consider that in present-day conditions they are worth running. I do not believe we have succeeded in reanimating the world we live in and I also do not believe it worth hanging on to. But I propose something to get us out of the slump, instead of continuing to moan about it, about the boredom, dullness and stupidity of everything.' (*The theatre and its double*, p. 63)

In practice, however, Artaud did not so much provide solutions as raise certain questions. Somehow it is this incompleteness, this lack-of-having-been-worked-out that means that his work still makes demands on us. Moreover his vision was of a work of such incandescence that the audience would, as it were, be alchemically transformed by it. Which of us has not asked that question and has realized how difficult it is to answer: which work of art has changed our lives? Not so much that the works that come to mind are incomplete or flawed but rather that at a certain crucial point they fail to deliver the decisive blows, or that they retreat into a merely formal excellence, or, to use a phrase of Cocteau's, they do not make the effort to know 'up to what point they could push further'. What, however, is striking is that this is a question that we have come to ask, and that in our age *this is somewhere the demand that we have come to make of a work of art*. Artaud's genius for me, and the reason why his influence is not yet played out, so that he transcends artistic and cultural fashions, consists in the



Folie de plomb 5
Richard Parent
Dessin
1987

courage with which he returned again and again to this thematic of the transformation of life.

The theatre that claims to derive from Artaud has, by and large, stopped short of this extremism. It has rarely been motivated by this abrasive spirit of criticism which is a basic energizing feature of all his work. As a result it has often done exactly what he denounced and concentrated only on the formal aspects of what now carries the jargon term 'total theatre'. Theatregoers will all be familiar with certain 'productions' where a fanfare of portentousness will be sounded every time the interest flags, in order to herald a supposedly deep metaphysical theme, that director and actors have sweated like demons to uncover. Artaud on the contrary, addressed himself to life first. It was in relation to the general collapse that he saw in social values and norms, that he called for a change in the theatre. He found the theatre around him backward, irrelevant and academic, out of touch with what was going on in society. In the equation life/theatre, life was for him the first term; but the chemical element, if you like, the catalyst for change, was to come from the theatre. This is what so clearly distinguishes him from his contemporaries who called for a political revolution. To quote from his text on *Theatre and science*, which is a late work, after his time in the asylums:

'And no political or moral revolution will be/possible/so long as man continues to be magnetically held down/even in his most elementary and simple organic and nervous reactions/by the sordid influence/ of all the questionable centers of the Initiates/who, sitting tight in the warmth of the electric blankets/of their duality schism/laugh at revolutions as well as wars/ certain that the anatomic order on which the existence as well as the duration of actual society is based/will no longer know how to be changed.'/(Artaud Anthology, *Theatre and science*, p. 171.)

And yet what he was calling for was revolution, no more no less. And he saw theatre as the carrier *par excellence* of this revolution. Theatre was a two-edged weapon. On the one hand it had the simple power to embody dreams. On the other, this power serves to provoke in the public a divine discontent and thus the very existence of theatre secretes a criticism of life as it is currently lived. In his view theatre could only work so to intensify people's longing that life as it is lived would be revealed as intolerable and the conditions would be ready for the generation of a new 'risen state of body'.

Put this way, his vision may sound like ravings of a naïve innocent or, indeed, a madman. However, our inability to conceive of a work of art as being able to possess such power may only be an indication of how deeply the process of alienation has worked itself into the body of our culture. If we compare his time with ours, the beleaguered but lively, quarrelsome avant-garde of the early thirties, existing in a context of conspicuous danger, a world dominated by slump and the rise of fascism, with ours, where the avant-garde has become institutionalized, the domain of a specialized élite, a situation which finds its parallel in a kind of deep freeze in the social body, making the idea of radical change almost unthinkable, we may begin to understand why the kernel of Artaud's thought has become so inaccessible. Even his fame seals him off from us. We may even conclude that his project belongs to the realm of beautiful utopias that cannot be fulfilled. We might abandon all dreams of greatness and content ourselves with 'dallying with forms'. ■

Donald Gardner is an English poet and actor living in Amsterdam

ARTA
UD
SON
MOI
DÉMEMBRÉ
antonin



Artaud démembré
Alain Pilon
Acrylique et journaux
1993
117 x 160 cm

Profil artaudien
Erick Desprez
Huile sur toile
1989
140 x 165 cm



LE VISAGE HUMAIN
EST UNE FORCE VIDE, UN
CHAMP DE MORT.
LA VIEILLE REVENDICATION
RÉVOLUTIONNAIRE D'UNE FORME
QUI N'A JAMAIS CORRES-
PONDU À SON CORPS, QUI PARTAIT
POUR ÊTRE AUTRE CHOSE
QUE LE CORPS.

A. ARTAUD

Antonin Artaud 1947
Georges Pastier
Photographie

Index des artistes



Artaud
Alain Pilon
Encre de Chine
1993

AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

VISITES AVEC INVITÉS

(NOUVEAU PROJET DU SERVICE DE L'ÉDUCATION DU MUSÉE)

Inauguration de *Visites* avec *invités* avec Monsieur Sylvère Lotringer, professeur de littérature française à l'Université Columbia de New York et critique en résidence au California Institute for the Arts, qui fera une visite commentée de certaines œuvres exposées au Musée. Cette «première» sera suivie de la projection d'une bande vidéo de l'artiste américaine Chris Kraus.

Mercredi 12 mai 1993 – 18 h 30 – Entrée libre



Geneviève Cadieux
«Amour aveugle», 1992
Diptyque

GENEVIÈVE CADIEUX

«L'artiste du Québec actuellement la plus en vue»... «les images de Cadieux créent des impressions troublantes»... «le corps, en pièces détachées»... «treize œuvres aux dimensions impressionnantes»

(Jocelyne Lepage, *La Presse*, 27 mars 1993)

A solo exhibition by one of (Montreal's) own best-loved contemporary artists»

(Canadian Art, Spring 1993)

Jusqu'au 30 mai 1993



Alfred Pellan
«Bestiaire 24°», 1981



Alfred Pellan
«Gymnastique-B», 1980

GUILLERMO KUITCA

LES LIEUX DE L'ERRANCE

Première exposition, au Canada, d'œuvres de cet artiste argentin, déjà considéré comme l'une des figures les plus importantes de la jeune génération d'artistes en Amérique du Sud.

Jusqu'au 6 juin 1993



Guillermo Kuitca
«Sans titre», 1991

ALFRED PELLAN

Première rétrospective englobant la carrière de peintre d'un des artistes canadiens qui ont profondément marqué l'art contemporain. Une exposition de plus de 150 tableaux, dont 25 sont exposés pour la première fois.
Le Musée offre également différentes activités reliées à cet événement, telles que visites commentées, films, vidéos et ateliers de création.

Jusqu'au 26 septembre 1993

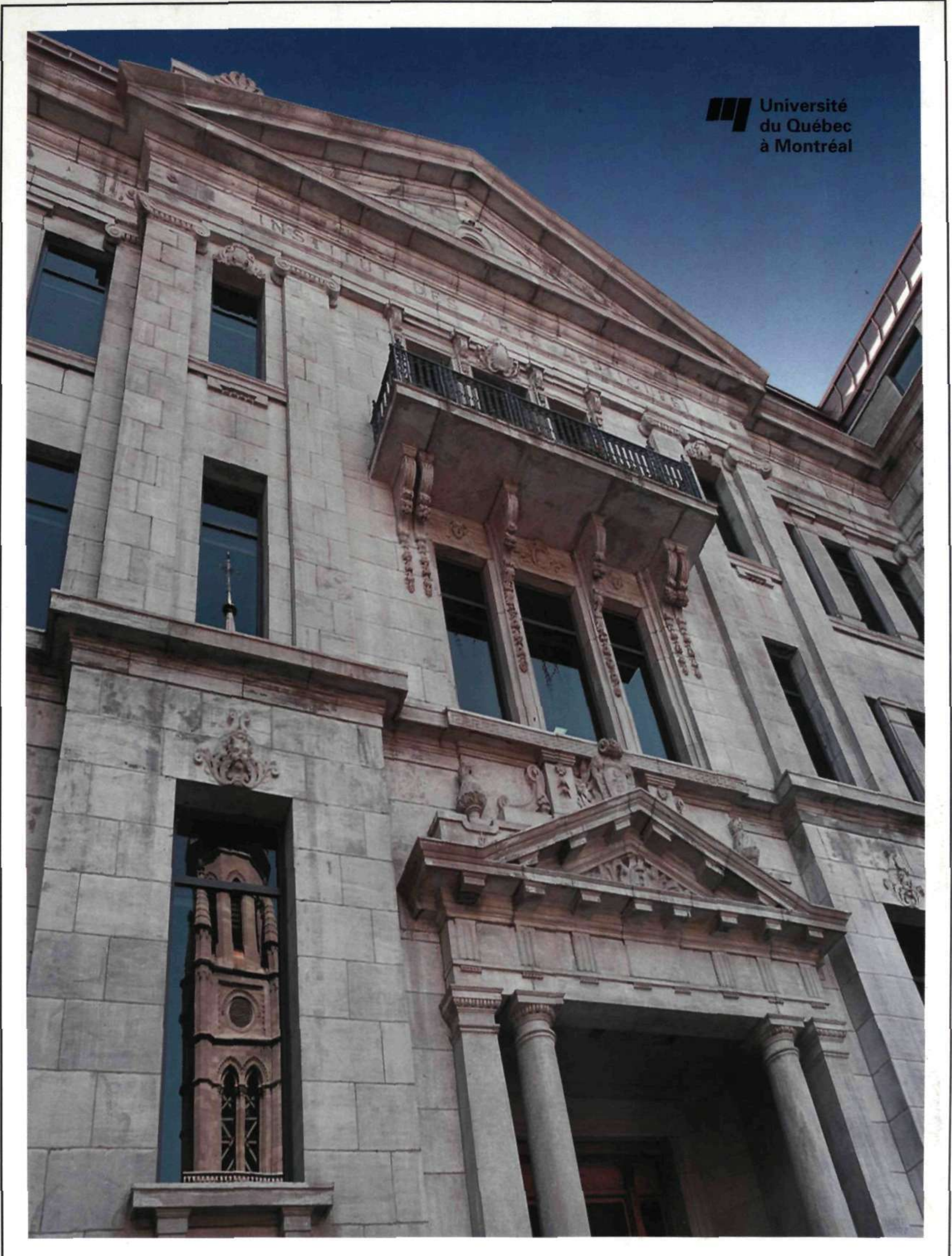


MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

185, rue Sainte-Catherine Ouest
(métro Place-des Arts)

Heures d'ouverture:
mardi au dimanche, de 11 h à 18 h
le mercredi de 11 h à 21 h (entrée libre à compter de 18 h)

Renseignements: 847-6212



En accueillant les
Journées internationales Antonin Artaud 1993,
l'UQAM est heureuse de s'associer une fois de plus à un événement culturel prestigieux.